中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊

国家一级学会乐府学会会刊

广州大学人文学院 主办



樂府學

第十八辑

吴相洲 主编

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊



樂府學

第十八辑

吴相洲 主编

国家一级学会乐府学会会刊

广州大学人文学院 主办

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

乐府学. 第十八辑 / 吴相洲主编. -- 北京 : 社会科学文献出版社, 2018.12

ISBN 978-7-5201-3977-9

Ⅰ.①乐… Ⅱ.①吴… Ⅲ.①乐府诗-诗歌研究-中国-古代 Ⅳ.①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 265995 号

乐府学(第十八辑)

主　　编 / 吴相洲

出 版 人 / 谢寿光
项目统筹 / 宋月华　杨春花
责任编辑 / 周志宽

出　　版 / 社会科学文献出版社 · 人文分社 (010) 59367215
　　　　　地址: 北京市北三环中路甲29号院华龙大厦　邮编: 100029
　　　　　网址: www.ssap.com.cn
发　　行 / 市场营销中心 (010) 59367081　59367083
印　　装 / 三河市尚艺印装有限公司

规　　格 / 开　本: 787mm × 1092mm　1/16
　　　　　印　张: 22　字　数: 357 字
版　　次 / 2018 年 12 月第 1 版　2018 年 12 月第 1 次印刷
书　　号 / ISBN 978-7-5201-3977-9
定　　价 / 79.00 元

目　录

礼乐考察

文献考辨

文学研究

名篇探讨

唐后乐府

域外乐府

新书选评

Contents

礼乐考察



社祀与邦风婚嗣之歌的生成语境*

曹胜高

（陕西师范大学文学院 西安 710119）

摘　要： 祀高禖而祈子、命未婚配者会奔，皆出于仲春祀社之礼，形成了两周最为隆重的以社为会风俗。祀社多以巫觋歌舞为之，观者多赞美巫之美丽、觋之英俊，生发出有情而不能婚配之感。媒氏既掌管婚配，又掌管男女阴讼，阴讼之辞陈于社中。旁听治讼的乐官，将媒氏所见男女相悦、相思、相怨、相恨之辞采而为诗，成为《诗经》婚嗣之歌。

关键词： 高禖祈子　仲春会奔　女巫祀社　阴讼于社　婚嗣之歌

作者简介： 曹胜高，1973 年生，河南洛阳人，文学博士，陕西师范大学文学院教授，博士生导师，主要从事中国传统文化与文学研究。

《诗经》十五邦风多存婚恋之歌，常歌相恋、离弃之事，倘若依“采诗于道”之论，这些歌曲皆百姓信口出之，后为乐官采集，婚后夫妇好合之诗当最为多见。然邦风中言男女相悦之辞甚多，可知其不言婚后琴瑟好合，并非当时没有此类歌诗，而是编者没有收集。这样就使得我们转而思考为什么哀怨之辞多而好合之歌少？这就需要我们将诗作置于某些特定的历史语境下进行观察，来分析相思、相怨、相弃之诗何以如此集中地出现在邦风中。班固曾言：“汉兴，鲁申公为《诗训故》，而齐辕固生、燕韩生皆为之传。或取《春秋》，采杂说，咸非其本义。”① 已言汉儒之解释，多不合于诗之本旨。其中有些不合常理的注释，郑樵认为简直就是“村野妄

---

* 本文为教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“中华优秀传统文化的学理建构，价值认同与教育策略研究”（17JZD044）。

① 《汉书》，中华书局，1962，第 1708 页。

人所作”，[1] 不足采信。如果我们跳出汉儒的拘束，结合周时仲春祈子之礼、上巳男女会奔之制、巫觋不婚之事之俗，可以观察邦风中男女的媾嗣、交会、赞巫、怨婚之辞的生成语境，对《诗经》的生成机制可以做更为深入的理解。本文试论之。

一 祈子高禖与媾嗣之辞

从有关资料来看，祈子于高禖，是商周时期重要的祭祀活动。《礼记·月令》言仲春玄鸟至之日，“以大牢祠于高禖，天子亲往，后妃帅九嫔御，乃礼天子所御。带以弓韣，授以弓矢于高禖之前。”按照《逸周书·时训解》的理解，“春分之日，玄鸟至。……玄鸟不至，妇人不娠”，是言玄鸟与妇女妊娠密切相关。《吕氏春秋·仲春纪》《淮南子·时则训》皆载仲春玄鸟至之日，天子率后妃祀于高禖之庙而祈子。蔡邕《月令章句》解释高禖之祀的目的：“盖为人所以祈子孙之祀。玄鸟感阳而至，其来主为孚乳蕃滋，故重其至日，因以用事。契母简狄，盖以玄鸟至日有事高禖而生契焉。”他认为《商颂·玄鸟》及《楚辞·天问》中相关描写，正是言简狄因祀高禖而生契。

《玄鸟》言商族的由来：“天命玄鸟，降而生商，宅殷土芒芒”，《史记·三代世表》言之为：“契生而贤，尧立为司徒，姓之曰子氏。子者兹；兹，益大也。诗人美而颂之曰：‘殷社芒芒，天命玄鸟，降而生商。’”此褚先生引《诗传》之言，与毛诗所述不同。鲁诗先言殷社，再言为简狄吞玄鸟之卵而生契，故简狄是在玄鸟归之日祀社活动中有孕。《天问》所言的“简狄在台，喾何宜？玄鸟致贻，女何喜？”王逸《楚辞章句》解释为：“言简狄侍帝喾于台上，有飞燕堕遗其卵，喜而吞之，因生契也。”前引诸书皆言仲春玄鸟至之日，祀高禖于社，则简狄与喾所在之台，是为祀社场所。其于此时吞玄鸟之卵，当为祀高禖仪式，然后与帝喾之尸在台而孕，遂生契。

周族亦有高禖祈子之传统。《大雅·生民》亦载姜嫄履大人迹而生后稷，亦出于高禖之祀：“厥初生民，时维姜嫄，生民如何。克禋克祀，以弗无子。履帝武敏歆，攸介攸止。载震载夙，载生载育，时维后稷。”言姜嫄因无子而举行禋祀，最终践帝之足印而有孕。闻一多的理解是：“上

---

[1] （宋）黎靖德：《朱子语类·诗一·纲领》，中华书局，1986，第2076页。

云禋祀，下云履迹，是履迹乃祭祀仪式之一部分，疑即一种象征的舞蹈。所谓‘帝’实即代表上帝之神尸。神尸舞于前，姜嫄尾随其后，践神尸之迹而舞，其事可乐，故曰‘履帝武敏歆’，犹言与尸伴舞而心甚悦喜也。……盖舞毕相携止息于幽闭之处，因而有孕也。”[①] 认为姜嫄祈子于高禖，与扮演天帝的神职人员交合，遂孕而生后稷。在闻一多看来，禖宫、高禖、郊禖等都是社，也就是说姜嫄受孕而生后稷，是参与仲春祈子的结果。

从先秦文献来看，三代祀高禖已经有了形式的变化，《天问》所言的“简狄在台”，言简狄在高台之上祈子。与之相类似的便是“禹之力献功，降省下土四方，焉得彼嵞山女，而通之于台桑？”言夏禹与涂山女在台桑之地交合。王逸言之为“通夫妇之道于台桑之地”，[②] 乃在桑社高台上举行带有祈子意味的交合，而后生夏启。从商汤祈雨的仪式来看，商之祭祀，常以身为祷，见《吕氏春秋·顺民》载：“汤乃以身祷于桑林，……于是翦其发，枥其手，以身为牺牲，用祈福于上帝，民乃甚说，雨乃大至。”鲁襄公十年（前563），宋平公仍然用《桑林》之舞来祭祀先祖，可见殷人依然在露天之台祭祀。按照《春秋纬·元命苞》的理解，周代祈子是在姜嫄庙中：“姜嫄游閟宫，其地扶桑，履大人迹而生稷。”而这些祈子之宫平时关闭，毛传认为鲁之《閟宫》便是祀高禖之所：“閟，闭也。先妣姜嫄之庙，在周常闭而无事。孟仲子曰：是禖宫也。”周人在姜嫄庙中祈子，使其担负着禖宫的职能。也就是说，周族祈子，一如姜嫄履大人迹而至于隐蔽之处而交合，不再如夏商之人那样多在高台上进行。

《齐风·东方之日》：“东方之日兮，彼姝者子，在我室兮。在我室兮，履我即兮。东方之月兮，彼姝者子，在我闼兮。在我闼兮，履我发兮。”其中的“履我即”，《诗集传》认为当为“践履之履”，马瑞辰《通释》：“履我行者，谓女子从我行，犹云践我迹也。”“履我发”，马瑞辰《通释》：“发当为跋之假借。”黄淬伯《诗经覈诂》：“假发为止，犹履我足也。”室，为房中；闼，则为内门。诗乃写一位美丽的女子跟随男子的步子进入房中。这样来看，此诗乃写男女于密室相会，其性质当同于《生民》所言的姜嫄之履迹。不同的是《生民》写履迹的结果，《东方之日》则写男女履迹而至室内的过程。两相对照，大约可以看出祈子活动之本义。

---

① 闻一多：《闻一多全集》，湖北人民出版社，1993，第73页。

② （宋）洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，1983，第97页。

《月令》《商颂》《大雅》所载的高禖之祀，在汉代继续被作为祈子的活动，“武帝晚得太子，喜而立此禖祠，而令皋作祭祀之文也”，[①] 武帝复祀高禖，成为惯例。[②] 扬雄《元后诔》称赞汉元帝皇后王政君在位时“覲礼高禖，祈庙嗣继”，即举行隆重的祈子仪式。更始元年（23），王莽聘杜陵史氏女为皇后，婚礼时其余嫔妃“凡百二十人，皆佩印韨，执弓韣。”[③] 此类装束与《月令》所载高禖之祀礼饰同，则含有祈子纳祥之义。《续汉志·礼仪上》亦载：“仲春之月，立高禖祠于城南，祀以特牲。”东汉时高禖之祀已经成为国家典礼。卢植解释说：“玄鸟至时，阴阳中，万物生，故于是以三牲请子于高禖之神。居明显之处，故谓之高。因其求子，故谓之禖。以为古者有媒氏之官，因以为神。”高禖祈子风俗的遗留，于今日乃是各地高丘之上的娘娘庙，每年春天依然有祈子活动。

邦风所载的祈子活动，学界明确言为祈子目的的是《陈风》相关篇章。《汉书·匡衡传》中有论：“陈夫人好巫，而民淫祀。”匡衡认为，《陈风》中之所以记载大量的巫风，源自武王长女大姬。郑玄解释大姬隆巫祀的意图在于求子：“大姬无子，好巫觋祷祈鬼神歌舞之乐，民俗化而为之。”孔颖达《毛诗正义》进一步说：

> 诗称击鼓于宛丘之上，婆娑于枌栩之下，是有大姬歌舞之遗风也。……郑知无子者，以其好巫好祭，明为无子祷求，故言无子。若大姬无子，而《左传》子产云：“我周之自出。”杜预曰：“陈，周之出者。”盖大姬于后生子。以祷而得子，故弥信巫觋也。

认为正是因为大姬以巫祷于鬼神而后有子，陈地的巫祭之风才更加兴盛。颜师古注《汉书》时也引张晏语：“胡公夫人，武王之女大姬，无子，好祭鬼神，鼓舞而祀，故其诗云：‘坎击其鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽。’”引诗证事，以明史家所言不虚。

孔颖达所言的宛丘之上、枌栩之下，实出于《陈风》的《宛丘》《东门之枌》。宛丘，《尔雅·释丘》：“丘上有丘为宛丘。陈有宛丘，晋有潜

---

① （唐）颜师古注《汉书》，中华书局，1962，第2367页。

② 晋元康中，高禖坛上石破，诏问出何经典，朝士莫知。博士束皙答曰：“汉武帝晚得太子，始为立高禖之祠。高禖者，人之先也。故立石为主，祀以太牢。”

③ 《汉书》，中华书局，1962，第4180页。

丘，淮南有州黎丘。”认为陈之宛丘，为丘上有丘之代表。宛丘为陈地之高丘，《郑谱》言“陈都于宛丘之侧。”按照《淮阳县志》载“宛丘在县东南”，并认为今存的“贮粮台，在城东南五里，俗称平凉冢，高二丈，大一顷，有四门，林木郁然”，是为宛丘遗迹。[①] 从陈都至于宛丘，常由东门出入，《陈风》多言“东门”，是为陈东门多见巫觋出入。

张晏所言的“无冬无夏，值其鹭羽”，是言巫以羽舞进行方祀。《周礼·地官司徒·舞师》言：“教羽舞，帅而舞四方之祭祀。”方祀在社中举行，此句乃写陈地女巫四季以舞蹈祀社。其中的枌栩，汉人作“枌榆”，《汉书·郊祀志》：“高祖祷丰枌榆社。”汉初丰地依然有枌榆为社树。尽管毛序、郑谱、孔疏认为《宛丘》乃“斥幽公”，然郝懿行《诗问》、魏源《诗古微》以为是言巫风之陋。两相比较，可知此类诗作乃出于女巫祀社。

《周南·螽斯》写直接祝愿多子之辞，其既言“宜尔子孙，振振兮”，又以“绳绳兮”“蛰蛰兮”为喻。振振为繁盛之意，绳绳为不绝之貌，蛰蛰乃厚实之状，皆祝愿子孙绵延不绝。《毛序》言之为：“后妃子孙众多也。言若螽斯不妒忌，则子孙众多也。”朱熹然之：“后妃不妒忌而子孙众多，故众妾以螽斯之群处和集而子孙众多比之，言其有是德而宜有是福也。”[②] 注家均无异议，此诗是为祈子之辞。

《周南·芣苢》用“有之”“掇之”“捋之”“袺之”“襭之”描写采摘芣苢的过程。《毛序》言之为：“后妃之美也，和平则妇人乐有子矣。”朱熹进一步解释说：“化行俗美，家室和平，妇人无事，相与采此芣苢，而赋其事以相乐也。采之未详何用，或曰其子治难产。”[③] 陈子展《诗经直解》然其说，而进一步阐释之：“当和平之世，人有和平之音，妇人乐采芣苢，宜怀妊焉。”张崇琛先生考证芣苢即薏苡，[④] 上古传说中禹之母修己、禹之妻有莘之女皆吞薏苡而怀孕，故而采芣苢亦出于祈子，《芣苢》亦与祈子有关。

由此观察《唐风·椒聊》，亦是祈子之辞：“椒聊之实，蕃衍盈升。彼其之子，硕大无朋。椒聊且，远条且。椒聊之实，蕃衍盈匊。彼其之子，硕大且笃。椒聊且，远条且。”闻一多《风诗类钞》言：“椒聊喻多子，欣

---

① 周建山：《宛丘古国探索》，见其《史前研究》，三秦出版社，2000。

② （宋）朱熹：《诗集传》，中华书局，1958，第4页。

③ （宋）朱熹：《诗集传》，中华书局，1958，第5~6页。

④ 张崇琛：《说〈芣苢〉：兼谈周人对夏文化的继承》，《诗经研究丛刊》，2009。

妇人之宜子也。”以椒装满升、豆祭祀，又言人之硕大坚实，必能使得子孙繁衍。[①]《陈风·东门之枌》所言“视尔如荍，贻我握椒。”《郑笺》：“女乃遗我一握之椒，交情好也。”男女以椒定情，言外之意在于暗示双方交好能够多子多福。

夏之始祖修己吞薏苡，商之始祖简狄吞玄鸟之卵，周之始祖姜嫄履巨人迹，皆在春祀高禖之时，民间于是日祀于社，亦有祈子之意。民间在仲春祀高禖于社，是为春祭。《礼记·月令》《四民月令》及《吕氏春秋·仲春纪》《淮南子·时则训》言天子于玄鸟所至之日即春分当天率嫔妃祀高禖，意在祈子，是为贵族之制。[②]《管子·禁藏》载民间之制：“举春，祭塞久祷，以鱼为牲，以糵为酒，相召，所以属亲戚也。”民间在三月三日举行的春季，至今仍有祈子的相关风俗遗留。[③]高禖祈子作为《诗经》时代最隆重的礼仪活动，其有诗流传下来，在乎情理之中。

二　社之巫女与观者的倾慕之辞

从《春秋》及其经传的记述来看，至少在齐桓公时期，齐国祀社依然有男女相悦的场面。《春秋》记载鲁庄公二十三年（前671），“夏，公如齐观社。”《谷梁传》认为这一事情之所以被记述，在于“常事曰视。非常曰观。观，无事之辞也。以是为尸女也。”《公羊传》也认为《春秋》之所以载此事，乃出于讥讽：“何以书？讥。何讥尔？诸侯越竟观社，非礼也。”显然鲁庄公看了不该看的内容。《左传·庄公二十三年》更是具体记载曹刿对庄公的劝谏：

> 夫礼，所以整民也，故会以训上下之则，制财用之节，朝以正班爵之义，帅长幼之序，征伐以讨其不然。诸侯有王，王有巡守，以大习之，非是，君不举矣。君举必书，书而不法，后嗣何观？

曹刿用礼制的要义委婉劝谏庄公不要去，言外之意观齐社绝不合礼。《国

---

① 范祖禹：“椒聊且者，本其始也；远条且者，言其枝别将远而无穷也。”

② 沈文倬：《说高禖》，见其《菿闇文存》，商务印书馆，2006，第861~865页。

③ 王志清、陈曲：《周公庙祈子庙会中后稷感生神话衍生的行为叙事》，《民族文学研究》2015年第6期。

语·鲁语上》直接点明了不能观齐社的原因：

> 夫礼，所以正民也。……夫齐弃太公之法而观民于社，君为是举而往观之，非故业也，何以训民？土发而社，助时也。收攟而蒸，纳要也。今齐社而旅往观，非先王之训也。天子祀上帝，诸侯会之受命焉。诸侯祀先王、先公，卿大夫佐之受事焉。臣不闻诸侯相会祀也，祀又不法。君举必书，书而不法，后嗣何观？

在曹刿看来，社祀本为祭祀土地之主以求五谷丰登。按照礼制，只在土发之仲春、土敛之孟冬隆祀，以助时纳要，合于《礼记·月令》之规定。齐国居然夏天举行社祀，于时不合，于制相乖。且齐社为齐之国社，为姜姓所祀。鲁庄公作为姬姓伯国，不应当参观他国社祀。有意思的是，《谷梁传》对鲁庄公观社的“非礼”进行了点到为止的解释，指出鲁庄公观齐社对齐国的尸女仪式有兴趣。

我们知道，周之初年齐、鲁两国之制已有分途，《史记·鲁周公世家》载：

> 鲁公伯禽之初受封之鲁，三年而后报政周公。周公曰：“何迟也？”伯禽曰：“变其俗，革其礼，丧三年然后除之，故迟。”太公亦封于齐，五月而报政周公。周公曰：“何疾也？”曰：“吾简其君臣礼，从其俗为也。”及后闻伯禽报政迟，乃叹曰：“呜呼，鲁后世其北面事齐矣！夫政不简不易，民不有近；平易近民，民必归之。”

齐采用的是“从俗为制”的方法治其国，鲁采用“移风易俗”的方式推行周礼。故鲁之社祀近乎周制，从《鲁颂·閟宫》来看，“閟宫有侐，实实枚枚。赫赫姜嫄，其德不回，上帝是依”。鲁亦有类似“桑台”“上宫”等举行生殖仪式之所，且奉姜嫄为神，然其在“閟宫”之中。而齐之社祀则绍夏商之法。《吴越春秋·越王无余外传》载夏之社祀：“鲧娶于有莘氏之女，名曰女嬉。年壮未孳。嬉于砥山得薏苡而吞之，意若为人所感，因而妊孕，剖胁而产高密。”禹之妻祈子于砥山。《天问》又言：“禹之力献功，降省下土四方，焉得彼嵞山女，而通之于台桑？”禹与涂山女通于“台桑”，即桑林之台或桑中之台。江林昌认为“台”字则指生殖与祭祖之社

台，即《高唐赋》楚襄王与巫山之女行“云雨”的所在。[①] 由此来看，夏禹与涂山女通于台桑，实际也是为生育而举行的交媾仪式。

商之社祀风气，留存于《邶》《鄘》《卫》《郑》之中。《鄘风·桑中》所言的“期我乎桑中，要我乎上宫”之“桑中”“上宫”，亦为这一风气的遗留。《墨子·明鬼下》言：“燕之有祖，当齐之社稷，宋之有桑林，楚之有云梦也，此男女之所属而观也。”陈梦家认为，“属者，合也，谓男女之交合也。”[②] 这样来看，燕之祖泽、齐之社、宋之桑林，皆被作为男女幽会生子的场所。郭沫若由此观察《诗经》中诸多的诗歌，皆有男女交会的意味：

> 溱有之诗咏溱有之游春士女：女曰观乎，士曰既且。观者欢也。委言之也。且者祖也，言己与他女欢御也。又，“出其东门”之“匪我思且”，且亦是祖。而求欢之女与既祖之士，终复谑浪相将誓无相忘。观此可知士之所祖者非一女，而女之所欢者非只一士。

在他看来，《郑风·溱洧》《郑风·出其东门》中的“且”皆为祖礼，即男女随意交会之制。而其中的“观”，即《墨子》所谓的“男女之所属而观”，《左传》所谓的“入社而观”。《汉书·地理志》对此的描述是：“卫地有桑间濮上之阻，男女亦亟聚合，声色生焉，故俗称郑卫之音。”颜师古注：“阻者，言其隐陒得肆淫僻之情也。”言男女在阴暗僻静之处相会。其所谓的“亟”，无论解释为“急切”还是“多次”，皆可以看出男女相聚时的迫切与向往。而“观”则言举行这类活动时，并不忌讳隐蔽，成群结队的男女相约而去围观。

按照《汉书·地理志》的记载，齐桓公时期，齐国社祀多以不嫁之巫女来主祭：“始桓公兄襄公淫乱，姑姊妹不嫁，于是令国中民家长女不得嫁，名曰‘巫儿’，为家主祠，嫁者不利其家，民至今以为俗。”齐国的巫儿参与社祭时，采用的是尸女仪式。这一仪式，郭沫若的解释是“通淫之意”。[③] 陈梦家对此做了进一步分析：“一为陈女与庙以媚神，男巫代表天

---

① 江林昌：《〈天问〉“禹通台桑”与夏代始初的社会转型》，《史学月刊》2015年第10期。

② 陈梦家：《高禖郊社祖庙通考》，《清华大学学报》1937年第3期。

③ 郭沫若：《甲骨文字研究·释祖妣》，见其《郭沫若全集》（第一卷），科学出版社，2002，第59页。

帝淫之；二为圣妓制度，女巫于庙中通淫，三为男女相属，即所谓社合，社合者男女之通淫媚神也。”[①] 鲁庄公二十三年（前671），即齐桓公十五年，齐国的社祀活动更加繁盛。《管子·小问》：“桓公践位。令衅社塞祷，祝凫已疵献胙。”[②] 齐桓公继位之后，齐国社祀之尸女不仅没有消歇息，而且更加昌盛。鲁庄公于此期间去观齐社，自然引起鲁国史官的不满，《春秋三传》皆认为其观社非礼。

社祀中的尸女，常常有巫女充当。《召南·采蘋》便载有“尸女”的形制：

> 于以采蘋？南涧之滨。于以采藻？于彼行潦。于以盛之？维筐及筥。于以湘之？维锜及釜。于以奠之？宗室牖下。谁其尸之？有齐季女。

尽管《毛诗》解释为：“大夫妻能循法度也。能循法度，则可以承先祖共祭祀矣。”然“谁其尸之？有齐季女”一句，还是显露出齐地“以季女为尸”举行社祭的方式。《左传·隐公三年》载：“涧、溪、沼、沚之毛，蘋、蘩、薀、藻之菜，筐、筥、锜、釜之器，潢污、行潦之水，可荐于鬼神，可羞于王公，……风有《采蘩》《采蘋》，雅有《行苇》《泂酌》，昭忠信也。”其中提到涧之滨毛、采蘋、采藻、筐、筥、锜、釜、行潦水等，皆为祭祀用品，此诗当祀社之前的仔细准备。

上古时期对巫的选拔极其严肃，《国语·楚语下》：“民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰觋，在女曰巫。”将巫、觋是为当时的精英阶层。这些不嫁不娶的巫觋，平时负责采办祭品，按时歌舞以祭，“恒舞于宫，酣歌于室”，[③] 其貌美、其歌长、其舞好，成为当时男子心中的偶像。夏商传统中的女巫不嫁人，觋不娶妻，使得青年男女对他们的倾慕只能化成一声声的叹息，如《郑风·出其东门》：

---

① 陈梦家：《高禖郊社祖庙通考》，《清华学报》1937年第3期。

② 齐桓公更重社祀。齐襄公以来不嫁的巫儿或为管仲编入女闾，《战国策·东周》载：“齐桓公宫中七市，女闾七百，国人非之。”缪云鲍彪注本“七”作“女”。管仲征其夜合之资，齐之部分巫儿或为女妓。

③（唐）孔颖达《尚书正义》，见（清）阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第163页。

出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存。缟衣綦巾，聊乐我员。

出其闉阇，有女如荼。虽则如荼，匪我思且。缟衣茹藘，聊可与娱。

《毛传》："闉，曲城也。阇，城台也。"马瑞辰《通释》："阇为台门之制，上有台则下必有门，有重门则必有曲城，二者相因。'出其闉阇'谓出此曲城重门。"出城才能看到这些如云的女子，显然女子在城外起舞。自己中意的却是"缟衣綦巾""缟衣茹藘"的那位或者那些女子。缟为生绢，乃帛之未练者，其多用于丧服。[①] 郑玄曾言："黑经白纬谓之缟。缟冠素纯以纯丧冠，故谓之素缟。"《谷梁传》注："素衣，缟冠，凶服也。"大量女子着缟衣，绝非日常服制，乃出于祭祀。《礼记·丧服小记》："除成丧者，其祭也，朝服缟冠。"是为丧礼之用。周制，"川竭山崩，君降服缟素，出次于郊"，[②] 其出于郊者，乃以凶礼祭祀天地。《周礼·春官宗伯》载："丧祝……以祭祀祷祠焉。……司巫掌群巫之政令。若国大旱，则帅巫而舞雩。国有大灾，则帅巫而造巫恒"，大量着缟衣的女子乃在祭祀时举行歌舞。而男巫"授号，旁招以茅。冬堂赠，无方无筭"，女巫"旱暵则舞雩。……凡邦之大灾，歌哭而请。……以祭祀祷祠焉"。其中的茹藘，乃取茜草之赤作为祭品。[③] 此诗乃以男子的口吻，赞美那些缟衣綦巾整理祭祀用品之人，正是自己倾慕的对象。

《陈风·宛丘》所言："子之汤兮，宛丘之上兮。洵有情兮，而无望兮。"写在宛丘之上无冬无夏起舞的女子，即便看上去与自己情意绵绵，却没有希望能成为自己的伴侣。此类"有情而无望"的作品，在邦风中大量存在，表达者对女巫或者男巫的思慕与赞美。如《陈风·泽陂》中的"有美一人，伤如之何？寤寐无为，涕泗滂沱"；写水边起舞的女子，令自己魂不守舍。而《月出》对"佼人"彻夜舞蹈情态的描写，也充满了怜惜之

---

① 《礼记·玉藻》："朝服之以缟也，自季康子始也。"季康子为鲁哀公时的正卿，以缟衣为朝服，是春秋之后的服制。

② （三国吴）韦昭注，徐元诰撰，王树民、沈长云点校《国语集解》，中华书局，2002，第384页。

③ 《尔雅·释草》："茹藘，茅蒐。"《小雅·瞻彼洛矣》"韎韐有奭"句，《毛传》解释为"韎韐者，茅蒐染草也"。

情。《郑风·有女同车》中的“有女同车，颜如舜华。将翱将翔，佩玉琼琚。……彼美孟姜，德音不忘”，言此类女子虽貌美且可以相约，可以交歌，但不可能成婚，充满由热望而失望的无可奈何。心有所慕而不能婚配，使得这类诗作展现出来一唱三叹的情调，将作歌者的惆怅与伤感表露无遗。

三　会奔之风与婚约之歌的生成

《月令》言仲春之月，天子不仅率嫔妃祀高禖，而且“命民社”，下令民间全面举行祀社活动。民间成婚者祈子，未婚者则在可以会奔。《周礼·地官司徒·媒氏》言：“中春之月，令会男女。于是时也，奔者不禁。若无故而不用令者，罚之。司男女之无夫家者而会之。”在仲春祀高禖之后，男三十、女二十仍未嫁娶者，必须在此月外出约会。若有中意者，双方可不待礼而会奔。

会奔是以交合而婚为目的的。《左传·昭公十一年》记载泉丘之女，梦其床帐覆于孟僖子家庙，认为此乃上天安排其嫁入孟家，于是便私奔至孟僖子处。孟僖子居然认同此事，遂至清丘之社盟誓：“曰有子，无相弃也。”二人不待媒妁之命父母之言，直接在社中许以终身。其中的盟誓之辞，颇耐寻味：两人不是日久生情，而是梦中得到暗示，以其为天意。见面之后，并非坐而谈情，而是直接向社主盟誓若生子如何，一可见二人在此前后已经交合，否则不至于以此为誓；二则两人不相弃之誓的前提为“有子”，也就是说，孟僖子是以女子是否能生子作为是否娶之的条件。

《周礼》体系中的地官司徒本是理民之官，其所言“令会男女”者，乃是针对民间未能嫁娶之男女。由于两周男子可以纳妾，仲春之月令会男女时，已经婚配的男子亦有可能借此机会而会未嫁之女子。作为郰邑大夫的叔梁纥，其与颜徵在尼丘之会相遇，《史记·孔子世家》叙其事：

> 纥与颜氏女野合而生孔子，祷于尼丘得孔子。鲁襄公二十二年而孔子生。生而首上圩顶，故因名曰丘云。字仲尼，姓孔氏。丘生而叔梁纥死，葬于防山。防山在鲁东，由是孔子疑其父墓处，母讳之也。

司马迁曾“适鲁，观仲尼庙堂车服礼器，诸生以时习礼其家，余祗回留之不能去云”，亲自了解孔子的生平事迹。从出土的汉画像砖来看，司

马迁时代的语境中，野合是为野外交合。[①]《史记索隐》引《孔子家语》之言而解释“野合”：“盖谓梁纥老而徵在少，非当壮室初笄之礼，故云野合，谓不合礼仪。”《史记正义》推算叔梁纥与颜徵在成婚时，年已六十四。有学者认为，尼丘是为鲁殷民举行春社之所，颜徵在参加春社活动时，与叔梁纥相遇而有孕。[②] 干宝《三日记》言：“徵在生孔子空桑之地，今名空窦，在鲁南山之空窦中。无水，当祭时洒扫以告，辄有清泉自石门出，足以周用，祭讫泉枯。今俗名女陵山。”空桑之所，孔子出生于鲁之桑社尼丘。这样来看，孔子的出生与契、后稷一样，都是其母祈于春社而有子。[③] 其时，叔梁纥已婚而颜徵在未配，二人在尼丘交合而生孔子。《礼记·檀弓》亦言：“孔子少孤，不知其墓。”郑玄注：“孔子之父，与徵氏野合而生孔子，徵颜氏耻而不告。”若按照传统的解释，即便颜徵在是为叔梁纥之妾，亦不必如是讳言乃父，颜徵在未婚而生孔子，并未成为叔梁纥之妾，故至死不告诉孔子乃父为谁。《论衡·实知》径言：“孔子生不知其父，若母匿之，吹律自知殷宋大夫子氏之世也。”汉人传说孔子知道自己的生父身份，是通过自己后天的努力而感知的，也就是说，颜徵在终生没有说出其父的真实身份。[④]

从史料来看，野合者还有不能生育的已婚女子。《史记·蒙恬列传》言：“赵高昆弟数人，皆生隐宫。”《史记索隐》：“盖其父犯宫刑，妻子没为奴婢妻，妻后野合所生子皆承赵姓，并宫之，故云‘兄弟生隐公’。”是言赵高之父并无生殖能力，而其妻通过野合生赵高兄弟。由此可见，举凡大龄未婚男女、已婚之男子、未生育女子，均可参加在仲春进行的男女交会。

按照《毛诗序》的理解，《卫风·有狐》便是尚未婚配的男女相会：“卫之男女失时，丧其妃耦焉。……会男女之无夫家者，所以育人民也。”认为诗写仲春男女会奔之风。马瑞辰《通释》为：“古者上衣而下裳……‘无裳’盖以喻男之无妻。……‘无带’示无所系属，盖以喻妇人无夫也。三章‘无服’，乃统男女言之。”无裳、无带、无服指代男女未得婚配，后

① 高文：《野合图考》，《四川文物》1995年第1期；冯修齐：《〈桑间野合〉画像砖考释》，《四川文物》1995年第3期。

② 黄崇浩：《空桑·尼丘与孔子之诞生》，《咸宁师专学报》1996年第4期。

③ 王政：《孔子“生于空桑”民俗考论》，《孔子研究》2002年第6期。

④ 李衡眉：《孔子的出生与古代婚俗》，《孔子研究》1988年第4期。

世有“夫妻如衣服”之说，其或肇端于此。其中的“有狐绥绥”，乃状男女相偶之迫切。孙嵘《西园随笔·五经类》便认为“绥绥”乃大禹与涂山女交合时所唱之歌，其辞见于《吴越春秋·越王无余外传》“绥绥白狐，九尾痝痝。我家嘉夷，来宾为王。成家成室，我造彼昌。天人之际，于兹则行”。《白虎通·封禅》认为九尾狐象征子孙繁盛：“必九尾者何？九妃得其所，子孙繁息也。于尾者何？明后当盛也。”故“有狐绥绥”之兴，绝非触物而言，其义乃通娶妻生子而得服带绵延、家族繁荣。

郑、卫、宋本殷商故地，其社祀本在桑林之中。祀社之后，男女相悦者，便在桑中交会。《鄘风·桑中》所言：“期我乎桑中，要我乎上宫，送我乎淇之上矣。”郭沫若认为“桑中即桑林所在之地，上宫即祀桑林之祠。”[①] 男女相悦，彼此在桑中等待，二人一起至于上宫之中交会，然后，男子送女子至于淇上沐浴。而被多数注释家释为淫奔之诗的《召南·野有死麕》，描述的便是男女交会场景：

> 野有死麕，白茅包之。有女怀春，吉士诱之。
> 林有朴樕，野有死鹿，白茅纯束，有女如玉。
> 舒而脱脱兮，无感我帨兮，无使尨也吠。

此诗的性质，从“无感我帨兮，无使尨也吠”最能看出。帨为佩巾，用以随时擦拭不洁之物，一般为女子出嫁时由母亲所赠。《仪礼·士昏礼》：“母施衿结帨，曰：勉之敬之，夙夜无违宫事。”居家时挂在门右，外出时系在身左。佩帨于身，既表明女子已经出嫁，又不在自家之中，而是在林中。两人并不熟悉，引诱她的吉士，动手动脚之时担心身旁的狗吠叫。其中的“感”，是为交合之隐语。《周易·咸卦》便是取男女相交为象，进行说解，《彖传》释之：“咸，感也。柔上而刚下，二气感应以相与。止而说，男下女，是以‘亨利贞’，‘取女吉’也。”《咸卦》六爻，先后以“咸其拇”“咸其腓”“咸其股，执其随”“憧憧往来，朋从尔思”“咸其脢”“咸其辅颊舌”为次，言男女之感的方式。由此来看，《野有死麕》所写的正是男女野合之事。

《齐风·鸡鸣》通过男女的对话，描写了男子贪恋床笫（zǐ）而女子

① 郭沫若：《郭沫若全集》（第一卷），科学出版社，1982，第62页。

督促其起床。《毛诗序》认为该女子为贤妃："哀公荒淫怠慢，故陈贤妃贞女夙夜警戒相成之道也。"姚际恒则觉得，"此诗谓贤妃作亦可，即谓贤大夫之妻作亦何不可"；[①] 钱锺书更是觉得，这写的是普通夫妇或者情侣之间的情事。若仔细考察，其所涉情事极可能是男女私会之事。[②] 女子所言之鸡鸣，非天大亮之公鸡引吭高歌，而是隐隐约约听到鸡的鸣叫。鸡叫三遍天才大亮，显然，此时不过是头遍鸡叫，充其量也是寅时。男子言之为苍蝇之声，显然二人不在村舍之中。若依《毛诗序》，认为是君妃、姚际恒的士大夫之妻，女子在卧室之中，不可能在惊醒之中便能看到"朝既盈矣"，然后再次催促"朝既昌矣"，令男子赶紧起床。而男子所言的"甘与子同梦"，显然，梦里梦外都是对女子的眷恋。而女子所言的"会且归矣"，亦足以看出两人之间的关系。"会"，毛传及朱熹理解为会于朝，显然是将男女释为君与妃的关系。若按照姚际恒、钱锺书的理解，此诗所写之男女并非君臣，则"会"便只能理解为男女之会，因而此"会"很有可能是"司男女之无夫家者而会之"之会，即在仲春之月男女可以私会。"会且归"之"归"，在《诗经》中解释有四种：一是女嫁男娶；二是归向；三是归依；四是返回。男女相会而后之归，是女子对交合之后充满着期待，希望男子能够娶其为妻。其最后所言的"无庶予子憎"，孔颖达疏："定本作与子憎。"对这句历来有不同的解释，但多数围绕着毛诗将男女定为君妃的关系，从而使得此句进入到无法通解的困境之中。[③] 如马瑞辰《通释》："无庶即庶无之倒文。……与，犹遗也；遗，犹贻也。无庶予子憎，即庶无贻子憎。"姚际恒《诗经通论》亦言："谓庶几无使人憎予与子也。"皆是别人憎恶女子或者男子。若将之放在男女之会的场景中理解，则为男子还沉浸在春梦之中而女子彻夜不眠，天还未亮便督促男子醒来。其所言的会且归，乃言已经私订终身并且打算嫁给你，希望您以后不要厌恶我。

《鄘风·蝃蝀》是经解家们公认的淫奔之诗。《韩诗序》言之为"刺奔女也。蝃蝀在东，莫之敢指。诗人言蝃蝀在东者，邪色乘阳，人君淫佚之征。臣子为君父隐藏，故言莫之敢指。"[④] 认为此诗有正不压邪之象。《毛

---

① 姚际恒：《诗经通论》，中华书局，1958，第116页。

② 钱锺书：《管锥编》，三联书店，2007，第189页。

③ 李玉萍、刘精盛：《〈诗经·齐风·鸡鸣〉"无庶予子憎"正诂》，《语文学刊》2012年第3期。

④ （清）王先谦：《诗三家义集疏》，中华书局，1987，第244页。

诗序》："止奔也。卫文公能以道化其民。淫奔之耻，国人不齿也。"觉得《诗经》收这首诗意在刺世。《郑笺》："淫奔之女，大无贞絜之信。"觉得诗中的女子那些话简直没有廉耻。程颐更是觉得"惟欲之纵，则人道废而入于禽兽矣"，朱熹对男女淫奔居然被视为常事而大发雷霆："此刺淫奔之诗，言蝃蝀在东而人不敢指，以比淫奔之恶人不可道，况女子有行，又当远其父母兄弟，岂可不顾此而冒行乎？"[①] 言外之意，诗中的女子不顾及父母兄弟，遇到了男子直接私奔，口气之决绝，令人寒心。此诗经过如此经解，遂使得朝西暮东之虹霓，竟成了男女私情的象征。[②] 倘若不是按照韩、毛、郑等经学家的说解先入为主，而将这类诗重要的句子置于《诗经》其他篇章之中，便能看出这首诗并非言男女淫奔之事，而是写女子先奔后嫁。

其中的"女子有行，远父母兄弟"，亦见于《邶风·泉水》《卫风·竹竿》，此二诗是言女子远嫁而思归之作。《蝃蝀》的经解者却将此理解为女子淫奔，而不顾念父母兄弟，显然是受了阴阳灾异学说的影响，按照兴象将之主题确定为阴阳失序而男女淫乱。倒是王先谦看得更客观一些，《诗三家集疏》云："女子，谓奔者。行，嫁也。奔而曰'有行'者，先奔而后嫁也。"认为女子的虹霓有男女相淫的含义，但二人最终还是成了婚配。正是出于本诗主题的误读，经解者将"乃如其人也，怀昏姻也。大无信也，不知命也"，解释为"如是之人思昏姻之事乎？……大无贞洁之信，又不知昏姻当待父母之命"。其实，"乃如其人"，亦见于《邶风·日月》，《鄘风·君子偕老》亦有"展如之人兮"，意谓"如此这般的人啊"。如此痴情的女子思念婚姻，义无反顾地不顾念父母兄弟而远走高飞。其中的"大无信"，屈万里在《诗经诠释》中认为，"大，读为太。由此语证之，似此人曾约婚姻而未实践其言者"，以求圆解。《大戴礼记·主言》注引《国语·晋语》："定身以行事谓之信。"言女子已经私订终身，父母兄弟无法挽留。故此句乃言"女大不中留""女大不由娘"，其不待父母之命，而奔嫁于远方。

按照经学家的理解，《诗经》时代的男女情事必须维持在"取妻如之

---

① （宋）朱熹：《诗集传》，中华书局，1958，第32页。

② 《释名·释天》："虹，……又曰蝃蝀，其见每于日在西而见于东，啜饮东方之水气也。见于西方曰升，朝日始升而出见也。阴阳不和，婚姻错乱，淫风流行，男美于女，女美于男，互相奔随之时，则此气盛，故以其盛时名之也。"（东汉）杨赐《虹蜺对》："今嘉德殿所见黑气，考之经传，应为虹蜺，皆妖邪所生，不正之象，诗人所谓蝃蝀者也。"

何，必告父母”“匪媒不得”的礼制系统之内。但由于仲春“令会男女”“奔者不禁”的例外存在，使得大龄男女可以自行交会，在此期间，不再顾念后世想象出来的森严礼制。邦风所录之歌，常写男女“邂逅”之时的情感波动。如《绸缪》感慨“见此邂逅”之激动，《野有蔓草》写言邂逅之人“适我愿兮”；《隰有苌楚》更是写“乐子之无知”“乐子之无家”“乐子之无室”，[①] 可以婚配；而《柏舟》《木瓜》更是直接发誓要“之死矢靡它”“永以为好也”，显然尚未获得父母之命而已经许下终身，且按照周制可由媒氏做主而或嫁或奔。《礼记·内则》：“聘则为妻，奔则为妾。”妻乃遵父母之命、媒妁之言而成。而在仲春时节不经父母之命而私订终身者，只能为妾。虽然媒氏予以承认，但由于没有经过合乎礼仪规定的聘礼，只能为妾。《孟子·滕文公下》：“不待父母之命，媒妁之言，钻穴隙相窥，逾墙相从，则父母国人皆贱之。”便是对奔者的偏见。[②]

汉儒以礼学家的眼光审视邦风中的男女恋歌，是按照贵族的礼制对其中的情事进行评判，目的不是为了还原《诗经》时代的生活场景，而是要建构一个更为完善的经学阐释，使之能够担负其教化的责任，这样对于前代经典的解释，便有了道德说教的嵌入。相对于《易》《书》《礼》《春秋》本身就具有政治说教、道德宣示和历史评判的意味，《诗》更多载入商周时代的民风民俗，因而汉儒解诗时，不是按照民风民俗之本义进行史实的考察，而是按照政治与道德标准，对诗义进行功能性的界定，合乎标准者谓之美谓之正，不合乎标准者谓之刺谓之变，从而将原本用于歌乐的《诗》，变为具有浓厚道德附加与政治阐释的《诗经》，遮蔽了邦风乃至雅、颂之中的诸多细节。《礼记·曲礼》言：“礼不下庶人”，故不可以贵族之礼言庶民之行为；《周礼·地官司徒·媒氏》又言仲春男女“奔者不禁”，则庶民之婚配并不固守六礼之约束。这样来观察邦风中的男女相悦之辞，皆合乎周婚配之制，奔而不乱，故而诸多邦风皆采之为诗而入乐，成为周制之写照。

---

① 闻一多《风诗类钞》：“《隰有苌楚》，幸女之未安人也。”李长之《诗经试译》：“这是爱慕一个未婚的男子的恋歌。”高亨《诗经今注》也说“这是女子对男子表示爱情的短歌”。

② 柯尚迁《周礼全经释原》对奔者进行了阐释：“凡不告庙而行纳采、纳征、请期、亲迎者谓之奔，此必因家贫凶丧荒札之故者而后许之，若无故而不备礼，及此时而欲成昏，谓之不用令，罚其父母及主昏者。观此，则奔非私奔之谓矣。”这一阐释的目的，是努力让“奔”也成为婚约的一种方式，且合乎礼的规定。但从媒氏所言之制，则奔者主要是针对大龄不婚的男女而言，令其以特殊的方式婚配，以繁衍后代。

“汉武首立乐府说”补证*

韩国良

（河南省南阳师范学院文学院 南阳 473061）

摘　要： 对于汉乐府是否由武帝首立，否定论者提出了很多论据。可是如果稍加辨析，便不难发现这些论据都是很难成立的。西汉的音乐管理机构在武帝之前只有太乐，乐府乃武帝所首立。由于太乐有时也泛称“乐府”，所以才使不少学者都产生了误解。其实乐府和太乐分工明确，前者主管郊祀乐和兵法武乐，后者主管宗庙乐。只要我们紧紧抓住这一区别，那么，“汉乐府乃由武帝首立”，这一论断就是绝无可疑的。

关键词： 武帝　太乐　乐府

作者简介： 韩国良，1964 年生，河南新野人，文学博士，南阳师院文学院教授。主要从事古代文论与佛道文化研究。在《文献》《孔子研究》《周易研究》《宗教学研究》等刊物发表论文多篇。

众所周知，中国诗歌的源头虽然要远溯至《诗经》和楚辞，但是说到最直接的基础则只能说是乐府诗，最起码从艺术形式上看是这样的。乐府歌诗在中国诗歌的发展史上既有如此重要的地位，那汉乐府究竟于何时建立呢？本来对于这一问题，东汉班固早已给出了明确的答案。其《汉书·礼乐志》说：“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。”[①] 又，同书《艺文志》曰：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”[②] 又，其

* 本文是 2015 年国家社科基金后期资助项目“诗言志新辨”（15FZW004）阶段性成果。

① 《汉书》，中华书局，1962，第 1045 页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第 1756 页。

《两都赋序》也谓："至于武宣之世，乃崇礼官，考文章，内设金马石渠之署，外兴乐府协律之事。"[①] 十分明显，依班固的记载，说汉乐府乃由武帝首立，应是毫无疑义的。然而十分遗憾，由于"五四"以来"疑古"思潮的影响，致使不少学者仅凭古籍中的几条所谓矛盾记载，以及几条所谓的考古新发现，就贸然认为汉乐府在汉初即已设立，所谓汉武始立汉乐府云云是根本不存在的。

一　对否定论者所列证据的简单分析

对于汉乐府究竟首立于什么时间，或者说西汉武帝究竟有没有设立过一个名叫"乐府"的署衙，否定论者的论辩可谓十分强烈，仿佛他们的论据就真能确证汉乐府自汉初即已设立似的。可是如果对他们的依据稍加辨析，便不难发现它们的论证力都十分薄弱，依靠它们是根本得不出"汉乐府自汉初已有"的结论的。对于汉乐府自汉初已立的观点，之所以有这么多学者都纷然相和，这在很大程度上都是由"五四"以来形成的机械武断，盲目疑古的学术陋习所导致的。

那么，事实果真如此吗？为了使这一问题得到更好的说明，我们不妨先对他们所列的证据一一加以辨析。首先，1977 年出土的刻有"乐府"二字的秦代编钟，2000 年出土的刻有"乐府丞印"字样的秦代封泥，2004 年出土的刻有"北宫乐府"字样的秦代残磬，以及《汉书·百官公卿表上》的如下记载："少府，秦官，……属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府"[②]，这四条证据都只能说明早在秦代即已设有名叫"乐府"或"北宫乐府"的音乐署衙，我们并不能由此断定这些音乐署衙从汉初就已全盘照搬了。因为"汉承秦制"固为旧说，但这却并不意味着秦汉官制乃是绝对同一的。《汉书·礼乐志》说"叔孙通因秦乐人制宗庙乐，……大氐（抵）皆因秦旧事焉"[③]，以此"大氐（抵）"二字来概括"汉承秦制"的基本蕴涵应当说是非常恰当的。据此，则汉乐府是否自汉初即已设立，这显然仍是需要其他方面的证据的。王运熙、孙尚勇说："《汉书·百官公卿表》九卿下的各种属官，汉初不一定均已设置。""秦

---

① 费振刚等：《全汉赋》，北京大学出版社，1993，第 311 页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第 731 页。

③ 《汉书》，中华书局，1962，第 1043~1044 页。

代少府虽已有乐府一官，但西汉初期大乱之后，民生凋敝，财政匮乏”，故中央朝廷“仅在太常属官中设太乐官署”。“至汉武帝时，国家府库充实”[①]，“因改革制度、定郊祀、改变汉初单调的音乐风格等需要”，然后才有乐府的“设置”[②]。对于二家所说的情况，我们显然是不能轻予否定的。

其次，《史记》“孝惠、孝文、孝景无所增更，于乐府习常肄旧”[③]，《汉书》“孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管”[④]，《新书》“上（文帝）使乐府幸假之但乐”[⑤] 和《风俗通义》“高祖乐其猛锐，数观其舞，后令乐府习之”[⑥]，这四条证据中的“乐府”二字如果皆为实指，则乐府自汉初已有便也无疑义。但是如果非实指而为泛指，则乐府至武帝始立，或者更准确地说西汉乐府至武帝始立，便也无可疑。那么，这四条记载究竟属哪种情况呢？十分明显，单从这四条记载自身我们也是同样无法获得一个明确答案的。

再次，1983 年出土的南越铜铙，其上刻有“文帝九年乐府工造”八字。但是需要注意这里的“文帝”乃南越文帝而非汉文帝。虽然南越文帝九年，为汉武帝元光六年（前 129），其时间也在班固所说的“至武帝定郊祀之礼，……乃立乐府”前，但是它也同样不能说明乐府自汉初已立。因为正如《汉书·西南夷两粤朝鲜传》等史籍所载：秦始皇平定南越之后，值秦末战乱，时在南越担任龙川县令的赵佗遂乘势而起，自称武王，并于孝惠、孝文之交一度称帝。后虽去帝号，自称藩臣，“然其居国，窃如故号”，实际上还是一个小朝廷。赵佗死后，他的孙子赵胡即位，此为文王。文王死后，其子赵婴齐即位，此为明王。终其一生，也仍然不愿“用汉法，比内诸侯”[⑦]。尤其需要注意者，文王之时已去帝号，然其铜铙铭文却仍称“文帝”，这更足说明南越君臣自始至终都是把自己当独立王国看的。南越、汉朝既是两个不同的国家，则以其中一个的官制去推测另一个的官制，其论证力如何也就不言而喻了。考古工作者说：“南越王墓出土 8 件一套的勾铙，自铭‘文帝九年乐府工造’，表明南越王国也设有乐府。勾

① 王运熙：《关于汉武帝立乐府》，《镇江师专学报》1998 年第 2 期。

② 孙尚勇：《乐府建置考》，《云南艺术学院学报》2002 年第 4 期。

③ （汉）司马迁：《史记》，上海古籍出版社，1997，第 992 页。

④ 《汉书》，中华书局，1962，第 1043 页。

⑤ 王洲明、徐超：《贾谊集校注》，人民文学出版社，1996，第 141 页。

⑥ 王利器：《风俗通义校注》，中华书局，1981，第 491 页。

⑦ 《汉书》，中华书局，1962，第 3847~3854 页。

铙和同出的编钟、编磬，器形与战国末至西汉初的同类器相同，由此推测南越乐府的肄习乐章当系仿自汉廷。"[①] 这样的推断显然是很不严密的。因为正如有的学者所说："既云'与战国末至西汉初的同类器相同'，何以南越乐府机构不能远承战国，近仿秦代呢?"[②] 这一反驳显然也是很有道理的。

最后，陈直《汉封泥考略》所列之汉代封泥"乐府钟官"与"齐乐府印"，这两个证据对于西汉乐府立于何时也同样缺乏论证力。因为在这篇文章中陈直对包括这两枚封泥在内的绝大多数封泥的镌刻时间，除了在开头笼统指出"以出土者论之，皆为西汉景、武、昭、宣间物"外，便很少再有其他论述。譬如在考及"乐府钟官"时作者只说道"《公卿表》云：水衡都尉属官有钟官令丞"，在考及"齐乐府印"时作者也仅云"《公卿表》云：少府属官有乐府令丞。太常属官有太乐令丞。乐府疑即太乐之初名"[③]，这样的空泛论说显然是说明不了什么问题的。尽管"齐乐府印"封泥含一"齐"字，为我们确定这枚封泥的时间提供了一点信息，可是考《史记·汉兴以来诸侯王年表》《汉书·诸侯王表》，西汉齐国先后有两个：一个在武帝"乃立乐府"前高帝六年初封，国君是高帝庶长子齐悼惠王刘肥，传至厉王次昌，武帝元朔二年薨，无后，国除为郡。另一个在武帝"乃立乐府"后元狩六年立，国君是武帝子齐怀王刘闳，元封元年薨，无后，国也为郡。显然这枚乐府印究竟是前者拥有还是后者拥有，我们也是无法确定的。孙尚勇先生认为"此印更可能是齐怀王所有"，如此，"则与武帝始立乐府之事实全合"[④]，这一看法固嫌武断，但是我们并不能说它就一定是不成立的。

为了进一步说明这一问题，下面我们不妨再介绍一个小小的公案。具体来说，也就是陈直《汉封泥考略》所考封泥，有关齐百官的总共 48 枚，其中有一枚名曰"齐悼惠寝"。"寝"在这里大概是"寝庙"亦即圆庙的意思。对这枚封泥，陈直考证说："《汉书·悼惠王传》云：惠王名肥，高祖六年立，食七十余城。后十三年，薨，子襄嗣，谥哀王。惠王九子，长哀王，次城阳景王，次济北王，次齐孝王，次济北王，次济南王，次菑川

---

① 广州市文物管理委员会等：《西汉南越王墓》，文物出版社，1991，第 312 页。

② 孙尚勇：《乐府建置考》，《云南艺术学院学报》2002 年第 4 期。

③ 陈直：《文史考古论丛》，天津古籍出版社，1988，第 343~345 页。

④ 孙尚勇：《乐府建置考》，《云南艺术学院学报》2002 年第 4 期。

王，次胶西王，次胶东王。吴楚七国之乱，诸王绝灭，惟菑川传九世，至永王国除。现出封泥，以齐为最多，当为菑川王及懿王时物无疑。”[①] 据《史记·汉兴以来诸侯王年表》《汉书·诸侯王表》：第一任菑川王为惠王子刘贤，孝文十六年立，孝景三年因谋反被诛，故无谥号。第二任菑川王为惠王子刘志，他先于孝文十六年被封为济北王，孝景四年才又徙为菑川王，在位 35 年，谥曰懿。鉴此，十分明显，陈直所说的“当为菑川王及懿王时物无疑”，意思乃为这枚“齐悼惠寝”封泥当为菑川王刘贤和菑川懿王刘志之时的封泥无疑，它并不是针对包括“齐乐府印”在内的全部 48 枚封泥说的。可是有的学者没弄明白这一点，不仅将这里的“菑川懿王”误认为“齐懿王”，而且还将这句评定“齐悼惠寝”封泥的话误认作也是评定“齐乐府印”的。由此产生一些不必要的争论，自然也就在所难免了。如孙尚勇说：“此封泥（指‘齐乐府印’），陈直考为齐懿王（公元前 153-前 132 在位）时物，与……西汉初期无乐府官署不合”。我们“认为此印更可能是齐怀王所有”，如此，“则与武帝始立乐府之事实全合”[②]。对于这一说法，赵敏俐批评说：“在对待齐官泥印封的问题上，孙尚勇的理由是此封泥经陈直考证为齐懿王（公元前 153-前 132）时物，与孙尚勇本人所考‘西汉初期无乐府官署不合’，所以就不予采信。以自己并不坚实的考证来否定别人已经考证明确的事实，这是更没有道理的。”[③] 十分明显，这样的争论对于我们顺利把握西汉乐府的首立时间显然是并无多大助益的。

由以上所述不难看出，古籍中的“矛盾”记载与 20 世纪 70 年代以来的考古新发现，都只能说明乐府之署秦代已设，但并不能说明西汉乐府自汉初已立。对于武帝与乐府的关系，我们并不能由此获得一明确的认识。

二　对太乐与乐府不同职能的新探讨

由古籍记载与地下考古所提供的资料，我们只能得出乐府之署秦代已有的结论，对于汉初是否已设乐府或者西汉乐府是否由武帝首立，我们并不能据此给出明确的答案。与此相应，前人有关汉乐府设立时间的争论，

---

① 陈直：《文史考古论丛》，天津古籍出版社，1988，第 344 页。

② 孙尚勇：《乐府建置考》，《云南艺术学院学报》2002 年第 4 期。

③ 赵敏俐：《汉代乐府官署兴废考论》，《文献》2009 年第 3 期。

也恰好可以分两派。一派以王运熙为代表，认为《史记》《汉书》中的“乐府”“乐府令”皆为泛指，西汉乐府乃武帝首立。这一看法显然也适用于《新书》《风俗通义》。另一派以罗根泽、刘方元等为代表，在他们看来乐府自汉初即已设立，《史记》《汉书》《新书》《风俗通义》中的“乐府”“乐府令”皆为实指。诚然，在其他相关证据的认识上，汉初论者与武帝首立论者也同样存在着对立，但是由于一方面从我们目前所掌握的材料看，我们只能证明《史记》《汉书》《新书》《风俗通义》中的“乐府”“乐府令”是否是泛指，还不具备证明前人在其他证据上的认识谁对谁错的条件；另一方面是否系泛指的问题如果得到解决，那么前人在其他证据的认识上的正误也同样不难推断，鉴于此，我们在下文就只拟着重探讨一下《史记》《汉书》《新书》《风俗通义》中的“乐府”“乐府令”是否为泛指。不过要将这一问题完全弄清楚，我们必须首先探讨一下西汉的两个主要音乐机关太乐与乐府的具体分工。

有关太乐与乐府的分工，前人也有多种看法。有的认为二者分掌雅乐和俗乐，如王应麟《玉海》引吕氏曰：“太乐令丞所职，雅乐也；乐府所职，郑卫之乐也。”[①] 又，王运熙也云：“西汉乐官有太乐、乐府二署，分掌雅乐、俗乐。雅乐主要的为沿自周代的乐章，俗乐则以武帝以后所采集的各地风谣为大宗。”[②] 有的认为太乐掌管的是用以祭祀的宗庙乐舞，乐府掌管的是皇帝享用的世俗乐舞。这一看法与上一看法虽有相似，但是之间也有差别。如张永鑫曰：“‘太乐’与‘乐府’的职能各有分工。‘太乐’掌宗庙祭祀乐舞，‘乐府’则掌供皇帝享用的世俗乐舞。”[③] 有的认为太乐掌管宗庙祭祀雅乐，乐府兼掌祭祀乐、娱宾乐和世俗观赏乐，如赵敏俐曰：太乐“掌管着宗庙祭祀雅乐”，乐府不仅掌管着“既可用于祭祀，亦可用于燕乐宾客”的“房中之乐，而且还掌管宫廷中用于观赏享乐的俗乐”[④]。有的认为太乐掌管宗庙祭祀雅乐，乐府在武帝之前只负责乐器制造，在武帝之后始兼掌宫廷俗乐，如李文初曰：“太乐职掌的是宗庙祭祀所需的雅乐”，乐府在武帝之前“是一个负责制造乐器的官署”，在武帝之

① （宋）王应麟：《玉海》卷一〇六，江苏古籍出版社、上海书店，1987，第1939页。

② 王运熙：《乐府诗论丛》，古典文学出版社，1958，第1页。

③ 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992，第42页。

④ 赵敏俐：《汉代乐府官署兴废考论》，《文献》2009年第3期。

后也承担了部分原由有掖庭、黄门职掌的“郑卫之乐”[①]。有的认为太乐掌管先秦雅乐，乐府掌管新兴雅乐，虽然存在着新旧之异，但在具体用途上并无太大区别。如孙尚勇曰：“乐府与太乐都包括郊祀、宗庙、燕乐等内容，其根本的区别就是太乐所掌主要为先秦雅乐，乐府所掌主要是汉代以来新兴的音乐。实际上，乐府所掌新兴音乐是以俗乐的身份、雅乐的形式发挥着作用的。太乐、乐府相区别的前提是乐府承担采集民间音乐、异域音乐以造作新声的特殊职能。”[②]

前人有关太乐与乐府的分工，看法如此复杂，那么其历史真相究竟如何呢？从目前我们所能见到的材料看，可以说其主要区别就表现在太乐掌管宗庙乐，而乐府掌管郊祀乐和兵法武乐。有关这一点，我们是并不难证明的。

（一）太乐掌管宗庙乐

《汉书·百官公卿表上》：“奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞。”[③]奉常掌管宗庙礼仪，太乐又是其下属之一。太乐掌管宗庙之乐，这一点显然没有疑义。有关这一点，如上所列，学术界多数学者也都是肯认的。

（二）乐府掌管郊祀乐

《汉书·百官公卿表上》：“少府，秦官，掌山海池泽之税，以给共养，有六丞。属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府。”[④] 乐府、太乐既属不同的府衙，二者之间显然应有不同的分工。太乐主管宗庙之乐，乐府自应另有所司。又，《汉书·礼乐志》：“至武帝定郊祀之礼……乃立乐府……作十九章之歌。”[⑤] “乐府”既由“定郊祀之礼”道及，“十九章之歌”《礼乐志》下文也称“《郊祀歌》十九章”[⑥]，我们这里姑且不论乐府是否立于武帝之时，但乐府与郊祀之事密切相关，这一点则是可以

① 李文初：《汉武帝之前乐府职能考》，《社会科学战线》1983年第3期。

② 孙尚勇：《乐府建置考》，《云南艺术学院学报》2002年第4期。

③ 《汉书》，中华书局，1962，第726页。

④ 《汉书》，中华书局，1962，第731页。

⑤ 《汉书》，中华书局，1962，第1045页。

⑥ 《汉书》，中华书局，1962，第1052页。

完全肯定的。有的学者说："在汉代诗歌中，《郊祀歌》十九章是……一组重要的宗庙雅乐。"[1] 这一看法显然值得商榷。又，《汉书·礼乐志》复载哀帝刘欣罢乐府诏云："其罢乐府官。郊祭乐……在经非郑卫之乐者，条奏，别属他官。"丞相孔光、大司空何武奏："郊祭乐人员六十二人""外郊祭员十三人"，"皆不可罢"，"可领属太乐"。由此记载更足看出，郊祀乐在哀帝前确由乐府来负责，哀帝罢除乐府以后，它才得转归太乐。

（三）乐府兼掌兵法武乐

这由《汉书·礼乐志》所载哀帝罢乐府诏也同样可以看得很清楚："其罢乐府官。……古兵法武乐，在经非郑卫之乐者，条奏，别属他官。"丞相孔光、大司空何武奏："江南鼓员""骑吹鼓员""歌鼓员"等，"凡鼓十二，员百二十八人，朝贺置酒陈殿下，应古兵法"，"皆不可罢"，"可领属太乐"。"沛吹鼓员""族歌鼓员""商乐鼓员"等，"凡鼓八，员百二十八人，朝贺置酒，陈前殿房中，不应经法"，"可罢"。十分明显，乐府在掌管郊祀乐的同时，也掌兵法武乐，而兵法武乐又可分为"陈殿下"，"应古兵法"的古兵法武乐和"陈前殿房中"，"不应经法"也即不"应古兵法"的新兵法武乐。这两者皆用于"朝贺置酒"，在乐府与太乐并立其间也归乐府管辖。在哀帝罢乐府后，新兵法武乐遭到废黜，古兵法武乐则归太乐管辖。

当然，太乐与乐府除分工之外，也有相通的地方，那就是它们和另外两个内廷机构黄门、掖庭一样，也同样都承担着为统治者提供纯粹的声色歌舞的娱乐服务工作。如上文孔光、何武奏答哀帝罢乐府诏说："楚四会员十七人，巴四会员十二人，铫四会员十二人，齐四会员十九人，蔡讴员三人，齐讴员六人，竽瑟钟磬员五人，皆郑声。"[2] 这里之所谓"郑声"显然也属乐府管辖。又，《史记·高祖功臣侯者年表》载："元封四年，（阳平）侯相夫坐为太常与乐令无可当郑舞人擅繇不如令，阑出函谷关，国除。"[3] 此处的"乐令"，《汉书·高惠高后文功臣表》《百官公卿表下》皆

---

① 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第145页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第1073~1074页。

③ （汉）司马迁：《史记》，上海古籍出版社，1997，第780页。

作“大乐令”[①]，显然乃是“太乐令”的简称。这说明太乐之中也同样保存着郑声。又，《汉书·礼乐志》：“今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。”在这里“郊庙”即郊祀与宗庙的合称，“不协于钟律”即不符合古雅钟律的要求，可以说把太乐、乐府和掖庭三者的以郑声为乐的情状都涉及了。又，《礼乐志》又云：“至成帝时……郑声尤甚。黄门名倡丙彊、景武之属富显于世。”[②] 据此，则内廷黄门也是提供郑卫之乐的重要机构之一。所不同者，太乐、乐府乃是专门的音乐署衙，而掖庭、黄门除了提供乐舞服务外，还兼管其他服务；太乐归属太常管辖，而乐府、掖庭、黄门皆归少府管辖罢了。《汉书·百官公卿表上》：“少府，秦官，掌山海池泽之税以给共养，有六丞。属官有……乐府，……黄门……永巷……中黄门皆属焉。武帝太初元年更名……永巷为掖庭。”[③] 对于乐府、掖庭和黄门的归属，可以说交代的是非常清楚的。

三 对王运熙“泛指”说的进一步论证

弄明白了太乐与乐府的分工，则《史记》《汉书》等古籍中的“乐府”“乐府令”是否为泛指也就不难证明。首先，汉魏六朝人的记载，往往把太乐官署也简称为乐府，因而又称太乐令为乐府令。对此，王运熙先生早有充分的论证。因其文较长，简录如下：《续汉书·律历志》：“郎中京房，知五声之音，六律之数，上使太子太傅韦玄成、谏议大夫章杂，试问房于乐府。”《汉书·律历志上》：“五声八音十二律，职在太乐，太常掌之。”由此可知，《续汉书》之“乐府”正系指太乐而言的。又，《后汉书·桓谭传》：“谭父，成帝时为太乐令。”桓谭《新论》云：“昔余在孝成时为乐府令。”据《后汉书·桓谭传》，谭未尝为乐府令，以本传校《新论》，“昔余”之下显然脱一“父”字。非常明显，在桓谭笔下“乐府”也同样用的是泛称。又，《古今乐录》云：“《估客乐》，齐武帝之所制也。……使乐府令刘瑶管弦被之。”“乐府令”，《通典》《旧唐书》《通志》

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第601、780页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第1071~1072页。

③ 《汉书》，中华书局，1962，第731~732页。

俱作“太乐令”。据此可见，《古今乐录》这里所用也系泛称。[1] 既然汉魏六朝人的记载，往往都把太乐官署简称为乐府，因而又称太乐令为乐府令，那么，说《史记》《汉书》等古籍所载武帝以前的“乐府”“乐府令”，皆系指“太乐”“太乐令”，也就并非不可能。

其次，“于乐府习常肄旧”“使乐府令夏侯宽备其箫管”云云的“乐府”“乐府令”不可能是实指，二者都只能视为泛称。因为“于乐府习常肄旧”云云所指乃刘邦的《大风歌》（也即《三侯之章》），“使乐府令夏侯宽备其箫管”云云所指乃高祖唐山夫人的《房中乐》（也即《安世乐》），它们都是用于宗庙的。如上所言，西汉乐官分为太乐、乐府二署，它们之间分工明确：太乐主管宗庙之乐，乐府主管郊祀之乐和兵法武乐。《大风歌》《房中乐》既然同是用于宗庙，那它们显然都是由太乐掌管的。既然二者都由太乐掌管，则此处的“乐府”“乐府令”皆为泛指而非实指，也就无须多议了。

（一）证《大风歌》属于宗庙乐

《史记·乐书》云：“高祖过沛诗《三侯之章》，令小儿歌之。高祖崩，令沛得以四时歌舞宗庙。孝惠、孝文、孝景无所增更，于乐府习常肄旧而已。”[2] 由这一记载不难看出“孝惠、孝文、孝景无所增更，于乐府习常肄旧”的行为，乃系指将刘邦的《三侯之章》，亦即《大风歌》“令沛得以四时歌舞宗庙”。既然如此，则显而易见《大风歌》应属宗庙乐乃是毫无疑义的。又，《汉书·礼乐志》曰：“初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作‘风起’之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。”[3] “风起”之诗即《三侯之章》，由《汉书》所载也可进一步看出，《大风歌》确属宗庙乐。

（二）证《房中乐》也属宗庙乐

《汉书·礼乐志》：“高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。太祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏《永至》，以为行步

---

① 王运熙：《乐府诗论丛》，古典文学出版社，1958，第9~10页。

② （汉）司马迁：《史记》，上海古籍出版社，1997，第992页。

③ 《汉书》，中华书局，1962，第1045页。

之节，犹古《采荠》《肆夏》也。干豆上，奏《登歌》，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终，下奏《休成》之乐，美神明既享也。皇帝就酒东厢，坐定，奏《永安》之乐，美礼已成也。又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。"[①] 这段文字先言"叔孙通因秦乐人制宗庙乐"，继又言"又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也"，由《礼乐志》之行文逻辑不难看出，《房中乐》同叔孙通所制一样，也必是用于宗庙的。

又，《仪礼·燕礼》"有房中之乐"郑玄注："弦歌《周南》《召南》之诗而不用钟磬之节也。谓之'房中'者，后夫人之所讽诵以事其君子。"贾公彦疏："案《磬师》云：'教缦乐燕乐之钟磬。'注云：'燕乐，房中之乐，所谓阴声也。二乐皆教其钟磬。'房中乐得有钟磬者……待祭祀而用之，故有钟磬也，房中及燕则无钟磬也。"[②] 对于郑、贾二人的说法，梁启超《中国之美文及其历史》批评说："因歌名《房中》，又成于妇人之手，后世望文生义，或指为闺房之乐。此种误解，盖自汉末已然。魏明帝时，侍中缪袭奏言：'往昔议者，以《房中》歌后妃之德，……省读汉《安世歌》，说"神来燕飨，嘉荐令仪"，无有《二南》后妃风化天下之言，……宜改曰《享神歌》。'今案：袭说甚是。《房中歌》盖宗庙乐章，故发端有'大孝备矣'之文。然虽经缪袭辨明，而后世沿认者仍不少。郑樵依违其说，乃曰：'《房中乐》者，妇人祷祠于房中也。'可谓瞎说。'房'，本古人宗庙陈主之所，这乐在陈主房奏，故以'房中'为名。后来'房'字意义变迁，作为闺房专用，故有此误解耳。"[③] 又，陆侃如、冯沅君也云："试看'房中'下原有'祠'字，便知不指闺房。《后汉书》卷七《桓帝纪》'坏郡国诸房祀'句注：'房，谓祠堂也。'亦可助证。"[④]

笔者按：《房中乐》本是宗庙乐，故诗中多有"乃立祖庙，敬明尊亲""神来宴娭，庶几是听"[⑤] 之类的话，但去其钟磬也同样可以用作燕（宴）

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第1043页。

② （唐）贾公彦：《仪礼注疏》，（唐）孔颖达等：《十三经注疏》，中华书局，1980，第1025页。

③ 梁启超：《中国之美文及其历史》，东方出版社，1996，第35~36页。

④ 陆侃如、冯沅君：《中国诗史》，作家出版社，1956，第172页。

⑤ 《汉书》，中华书局，1962，第1046~1047页。

乐。郑玄、贾公彦误以“房中”为闺房，所以才认为可用于宾燕（宴）、闺中及祭祀三种场合。《房中乐》乃是宗庙之乐，这一点古人多有论述。如宋郭茂倩说：“《安世歌》诗十七章，荐之宗庙。”① 清陈本礼说：“《房中》十七章，乃高祖祀祖庙乐章。”② 等等。并且，即使一些“汉武始立乐府”说的否定者对此也是不得不承认的。如罗根泽曰：“《房中歌》，本祭祀宗庙之乐，故曰：‘大孝备矣。’故曰：‘承帝之明。’故曰：‘子孙保光。’”③ 张永鑫曰：“清人陈本礼《汉诗通笺》云：‘《房中》十七章，乃高祖祀祖庙乐章。高祖生于沛，沛属楚地，凡乐乐其所生，礼不忘本，故高祖乐楚声。唐山夫人深于律吕，能楚声，故命夫人制乐十七章以祀其先。’考《安世房中歌》十七章多说四悬高张、称孝述德、歌功颂烈、敬祖荐神之语，几无人伦夫妇、后妃之德的说教，因此把《安世房中歌》论定为祭神乐歌，当无多大问题。”④ 由此更见，梁启超等有关“《房中乐》盖宗庙乐章”的论断确乎是持之有故的。然时至今日，竟然还有一些学者认为：“周之房中乐，为国君夫人之燕乐，但其中也有房中祭祀之乐。后妃夫人，不仅侍御君子时用乐，祭祀之时亦用乐。高祖姬人唐山夫人以后宫材人之身份，制作《房中祠乐》，实援上述数种意思为依据，其‘房中’一义，实兼有后妃夫人之房中与‘祖庙’祠堂之‘房中’两义。”⑤ 这样的看法显然是很值得斟酌的。

《大风歌》《房中祠乐》均属宗庙乐，而宗庙乐是由太乐管辖的。《史记》《汉书》的“于乐府习常肄旧”“使乐府令夏侯宽备其箫管”，既然指的分别是《大风歌》和《房中祠乐》，那么，毫无疑问它们在此也必系泛指，不是指乐府而应指太乐。有的学者说：“《安世房中歌》是继承先代雅乐的宗庙祭祀诗章”⑥，但它却并“不由奉常中的太乐掌管，而由少府中的乐府掌管”，因为它“有两个特点：其一是它乃是由楚声演唱的，这体现了汉高祖‘乐其所生，礼不忘本’的思想；其二是它继承了周代《房中乐》的传统。……既可用于祭祀，亦可用于燕乐宾客”。⑦ 这一认识显然也

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷一，中华书局，1979，第1页。

② （清）陈本礼：《汉诗统笺》，嘉庆庚午（1810年）裛露轩藏版，浙江图书馆藏。

③ 罗根泽：《乐府文学史》，文化学社，1931，第28页。

④ 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992，第159页。

⑤ 钱志熙：《周汉“房中乐”考论》，《文史》2007年第2期。

⑥ 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第139页。

⑦ 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第65~66页。

是不成立的。宗庙之乐不管是用何种方音演唱，都无法改变它们祭祀先祖的性质。尽管也可“燕乐宾客”，但这决非它们的首要功能，仅仅以此为据就人为改变它们的领属部门，并进而否定其所涉“乐府”的泛指用法，这样的做法显然太武断了。

《史记》《汉书》中的“乐府”“乐府令”既系泛指，则依理而论，《新书·匈奴篇》和《风俗通义》中的“乐府”也应如此。虽然从二书所载材料看，前者中的“乐府”涉及“吹箫鼓鞀”“倒挈”“面者”“舞者”“蹈者”“击鼓舞偶”等多种俗乐，后者中的“乐府”所涉及的赍人歌舞也同样带有民间娱乐的性质，但是正如上文所说，太乐也同样承担为统治者提供郑卫俗乐的服务，因此，依照《史记》《汉书》之例，把二者也看作“太乐”的泛指，这无疑也是完全可行的。桓谭《新论·琴道篇》说：“昔余在孝成帝时任乐府令，凡所典领倡优伎乐，盖有千人之多也。”① 上文已证，“余”字乃为“余父”之误，“乐府令”也是“太乐令”的泛称。倡优伎乐多至千人，这也再次说明太乐所辖并非只是宗庙乐，它也是同样承担着为统治者提供俗乐服务的任务的。

四 对“汉武首立汉乐府”的进一步说明

通过上文一系列论述，我们不难得出如下结论：西汉乐署有太乐与乐府二衙，太乐于汉初即已建立，而乐府则是由武帝首立的。太乐主管宗庙之乐，乐府主管郊祀之乐与兵法武乐，二者的分工十分明确。直到哀帝罢乐府后，乐府的职能并入太乐，太乐的职掌才发生了变化。由于太乐与乐府皆属音乐管理部门，它们二者本属同类，所以“乐府”一词有时也可涵盖太乐，成为太乐与乐府的通名。对于乐府与武帝的关系，前人之所以迟迟不能达成共识，其最根本的原因就在于对于太乐与乐府的分工缺乏一个清醒的认识。

为了使“汉武首立汉乐府”的说法得到进一步确证，下面我们再列四条证据。

（1）乐府掌管郊祀之乐，而武帝以前郊祀无乐，这也足证在武帝之前乐府是不可能置立的。有关这一点在相关历史文献中展现得也很清楚。如《汉书·郊祀志》曰：“其春，既灭南越，嬖臣李延年以好音见。上（武

① （汉）桓谭：《新论》卷一六，中华书局，2009，第70页。

帝）善之，下公卿议，曰：‘民间祠有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？’公卿曰：‘古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。’……于是塞南越，祷祠泰一、后土，始用乐舞。益召歌儿，作二十五弦及空侯瑟自此起。”[①] 又，同书《礼乐志》也云：“至武帝定郊祀之礼”，“以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕。”[②] 将这两段文字加以对照，不难发现：在武帝之前郊祀活动确实无乐，至“李延年以好音见”，“为协律都尉”，方才制之。如上所说，太乐掌管宗庙之乐，乐府掌管郊祀之乐，在武帝以前朝廷郊祀既然无乐，由此以断，说汉乐府乃由武帝首立，这也是我们的必然结论。

（2）汉代乐歌重声轻义，一歌多用十分常见，但这并不能抹杀太乐与乐府的分工。如果仅仅依此就从而判定汉乐府的建立时间不能以太乐与乐府的分工来证明，这样的认识也同样是有悖常理的。首先来看汉代乐歌重声轻义的现象。有关这一点，前人也讲得很明确。如宋郑樵《正声序论》说：“武帝定郊祀，乃立乐府，采诗夜诵，则有赵、代、秦、楚之讴，莫不以声为主。”[③] 清张玉穀《古诗赏析》说：“今十八曲中，可解者少，细寻其义，亦绝无《古今注》所云‘建威扬德，风敌劝士’者，不知何以谓之《铙歌》也。岂当时军中奏乐，只取声调谐协，而不计其辞耶？”[④] 又，清朱乾《乐府正义》也云：“汉《铙歌十八曲》，并不言军旅之事，何缘得为军乐？……缘汉采诗民间，不曾特制凯奏，故但取《铙歌》为军乐之声，而未暇厘正十八曲之义。”[⑤] 综合以上各家的论析，不难得知汉代乐歌取声不取义的现象确实存在着。

正是由于汉代乐歌的重声轻义，所以才导致了当时的一歌多用现象。《汉书·礼乐志》载哀帝罢乐府诏云：“其罢乐府官。……古兵法武乐，在经非郑卫之乐者，条奏，别属他官。”丞相孔光、大司空何武奏：“《嘉至》鼓员”等，“凡鼓十二，员百二十八人，朝贺置酒陈殿下，应古兵法”，“皆不可罢”。“《安世乐》鼓员”等，“凡鼓八，员百二十八人，朝贺置酒，陈前殿房中，不应经法”，“可罢”。[⑥] 如前所示，《嘉至》《安世乐》

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第1232页。

② 《汉书》，中华书局，1962，第1045页。

③ （宋）郑樵：《通志二十略》，中华书局，1995，第888页。

④ （清）张玉穀：《古诗赏析》卷五，上海古籍出版社，2000，第106页。

⑤ （清）朱乾：《乐府正义》卷三，乾隆五十四年秬香堂刻本。

⑥ 《汉书》，中华书局，1962，第1073页。

都属宗庙乐，二者都应归太乐管辖，而这里却皆把它们列在了乐府所辖的“兵法武乐”里。由这一记载足可看出，在汉代诗乐中确实存在着一歌多用现象。之所以会有这样的情状，这与汉人用乐重声轻义的习尚显然有着极密切的联系。

不过需要注意，这种一歌多用现象并非简单照搬，它在乐器伴奏方面实有相应的变化。《周礼正义·地官》述“鼓人”之职曰：“鼓人，掌教六鼓四金之音声，以节声乐，以和军旅。”① 如上所列，在孔光、何武的奏答中，一共提到21个“鼓”字，其中20个都与“兵法武乐”相关：有12个是“应古兵法”的古兵法武乐，有8个是“不应经法”的新兵法武乐。和《周礼正义》有关“鼓人”职分的描述加以对照，不难推断像《嘉至》《安世乐》这样的宗庙乐，当它们被用作兵法武乐时，大概是一定要有鼓节相伴的。上文贾公彦说《安世乐》在用于宗庙祭祀时要奏以钟磬，而在用于燕（宴）乐时则去其钟磬，这一论述对我们正确认识汉代乐歌的“一歌多用”，无疑也同样是很有启发的。有的学者不了解这一点，仅以“《嘉至》为大祝迎神于庙门所奏之乐，属于叔孙通所制宗庙乐范围”，就遂加断定：“乐府在汉武帝时已经侵夺了太乐的部分权力，以致两个机关的职能有重叠之处”，说太乐掌管宗庙之乐，乐府掌管郊祀之乐，这样的分工是“不可信”的。② 这一理解显然也是十分片面的。

（3）《汉书·礼乐志》“至武帝定郊祀之礼，……乃立乐府，采诗夜诵”之“立”，只能理解为“建立”“设立”，把它解为其他涵义都是不准确的。有不少论者为了达到对于“汉武首立汉乐府”的否定，在“乃立”之“立”的解释上随意附会，这一做法也同样值得我们深思。譬如有的学者把“立”解为“扩大”“扩充”：“汉武帝时代的‘立乐府’……应该视为扩充。这包括两方面的意义，其一是扩大其规模，其二是扩大其职能。”③ 有的学者把“立”解为“改组”：“这里的‘立’应当是改组的意思。……改组后的乐府，由原来的太常管辖转移至宫廷少府管辖。”④ 有的学者把“立”解为“外兴”：“‘立’当为‘外兴’之意，指汉武帝首先将

① （唐）贾公彦注疏《周礼注疏》，见（清）阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第720页。

② 付林鹏：《雅俗之争与汉代音乐机构之变迁令》，《乐府学》2009年第4辑。

③ 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第69页。

④ 曾秀华：《论西汉后期的文学和儒学》，河南大学出版社，2010，第2页。

乐府设置于上林苑内，即指汉武帝在上林苑原有歌舞设备的基础上重新设立了乐府机构。"[①] 有的学者把"立"解为赋予权力、给以名分："'立'在此有加封、予以名分的意思，武帝'立乐府'的内涵在于使乐府的根本职能及政治、社会地位发生了本质变化，除乐器、宫廷娱乐乐章等事项外，被立后的乐府还兼掌大部分的雅乐，拥有了原由太常职掌的'协律'的身份。"[②] 有的学者把"立"视为"立之于"的省略："'至武帝定郊祀之礼……乃立乐府'，并非指武帝始立乐府，而是指武帝始定由奉常掌理的郊祀之礼，同时又把它立之于乐府。"[③] 另外，甚至还有学者认为应把"乃立乐府"与下文连读，"立"字在此乃是"确定""确立"的意思："'立'字在这里不是设立、设置义，而是确定、确立之义。……《礼乐志》关于'乃立乐府'那条记载，不应于'乐府'下断句，而应于'夜诵'下断句，'立乐府采诗夜诵'，是说确定了由乐府到民间采诗并在乐府中夜诵的制度。《艺文志》说的'立乐府而采歌谣'同此。"[④] 等等。本来即使稍有一点文言常识，也不难明白以上这些五花八门的解释都是难成立的，可是为了实现对于"汉武首立汉乐府"的传统观点的否定，学者们竟然不惜做出如此牵强的解释，这样的研究习尚对于我国学术事业的发展显然是很不利的。

（4）从汉武帝大刀阔斧的文化变革运动看，其在太乐之外另立乐府的可能性也是更大的。众所周知，西汉武帝时期不仅是大汉王朝最繁荣最鼎盛的时期，而且也是其在政治经济文化等各方面进行改革，规模最宏大、变动最剧烈的时期。这不仅表现在政治经济军事上，而且表现在文化建构上。如上所列，班固《两都赋序》说："至于武宣之世，乃崇礼官，考文章，内设金马石渠之署，外兴乐府协律之事。"对此展示的可谓是非常清楚的。十分明显，如果看不到西汉武帝时的社会变革力度，文化创新局面，那对汉乐府设立时间的争论就纯粹是一种知识之争，它的价值显然是要大打折扣的。而如果能把乐府之立与武帝时期"罢黜百家，独尊儒术"的礼乐革新运动结合起来，那我们就可深入认识到以武帝为首的改革集团，其在乐府之立的举措上所呈现出的大刀阔斧的改革勇气，一往无前的

① 付林鹏：《雅俗之争与汉代音乐机构之变迁令》，《乐府学》2009 年第 4 辑。
② 王福利：《汉武帝"始立乐府"的真正含义及其礼乐问题》，《乐府学》2006 年第 1 辑。
③ 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992，第 53~54 页。
④ 樊维纲：《汉乐府札记》，《杭州师范学院学报》1990 年 5 期，第 22~23 页。

开拓精神，和超乎前王的文化自觉。以这种认识为指导，再来看乐府与武帝的关系，其答案显然就明晰多了。换言之，也即是由于武帝所进行的乃是一场规模空前的礼乐变革，其变革幅度非常之大，所以他在太乐之外，另辟炉灶，另立乐府的可能性显然更为巨大。如果认为乐府汉初已有，武帝只是对旧有的音乐机构加以改造，这与他在其他方面的空前变革显然是很不相应的。由此足见，即使从这一角度说，我们以乐府为汉武首立，也同样不失为一最佳的选择。

五 结论

综合以上所述不难得知，汉武首立汉乐府，确乎毋庸置疑。不过另一方面我们也需看到，虽然对于“汉武首立汉乐府”的议题，我们提供了多方面的论证，但是其中最重要的还是我们通过太乐与乐府不同职能的梳理，为古籍记载中的“乐府”可否用于泛指提供了更坚实的依据。由于这一问题的解决，顺利化解了古籍记载中的“矛盾”，这才使“汉武首立汉乐府”的史实得到了最终的确认。长期以来在汉乐府与汉武帝的关系问题上，争论双方之所以一直争论不休，未能把太乐与乐府的分工真正弄清，这显然是其中最关键的原因。有关这一点，我们从本文第四部分所作的论证也同样可以看得很清楚。虽然在本文第四部分，我们在前文依据太乐与乐府的分工已做论证的基础上，又提出了四条新的证据，但是稍加审视即不难看出它们也同样都是很难单独成论的。具体来说，譬如一二条，它们或以武帝之前郊祀无乐，推定在武帝之前是不可能有乐府之立的，或以汉代乐歌重声轻义，推定太乐与乐府的分工并不能因为一歌多用的存在而被抹杀。但是不管是前者还是后者，它们显然也都是以太乐掌管宗庙乐，乐府掌管郊祀乐与兵法武乐为前提的。再如第三条，我们提出《汉书·礼乐志》“至武帝定郊祀之礼，……乃立乐府”之“立”，只能训解为“建立”“设立”，把它理解为其他任何涵义都是不恰当的。可是即便这样，否定论者也仍可将其视为班固的误书。再如第四条，我们以武帝的礼乐改革规模巨大为由，推定武帝于太乐之外另立乐府，其可能性极大。但是对此否定论者也只消说一句“可能性再大也只是可能”，就可轻易将其否定掉。所以如果不紧紧抓住太乐与乐府的分工，要想对乐府与武帝的关系有一个明确的肯认，显然是非常困难的。诚然，“乐府”之名秦时已有，“汉承秦

制”也为旧说，但是对于西汉乐府究竟于何时建立，我们还要以事实说话。我们不能总是只看到古人一点“矛盾”的记载，就首先推定古人有误，相反，倒应抱着谦谨敬畏的态度，尽最大努力予以疏通。因为毕竟古人距离历史事实在时间上比较近，在没有充分的文献记载与考古发明的情况下，就贸然断定古人有误，这样的自以为是、盲目疑古习尚，显然是应力予戒止的。

《妇病行》古辞与汉代乐府歌诗的演剧性*

王克家

（中国传媒大学人文学院 北京 100024）

摘　要：《妇病行》古辞“语虽奇古，中有不可解、不可读者”，学者对它的解读颇有歧见。篇末的“乱曰”是《妇病行》古辞的重要形态特征，它表明这篇歌诗与乐舞有密切联系，可以作为“舞”曲的曲辞使用。同时，诗篇中出现了面呼称谓、称述称谓两种不同的称谓词，从侧面说明了《妇病行》的演剧性特征。“探怀中钱持授”句是表演动作的提示字，具有科范字的性质，是判断诗篇文本类型的关键。

关键词：妇病行　文本类型　演剧性

作者简介：王克家，女，文学博士，河南鹤壁人。现为中国传媒大学人文学院助理研究员，主要从事先秦两汉文学、乐府学研究。

关于乐府歌诗的演剧性，曾有学者将其与中国早期戏剧艺术相联系。闻一多《乐府诗笺》云：“乐府歌辞本多系歌舞剧。”[①] 闻氏还曾有关于《楚辞·九歌》与歌舞剧关系的论述。[②] 可见前述闻氏论断与其一贯的学术主张一致。但与其对《九歌》舞剧论述有别的是，闻一多氏并未就乐府歌诗的歌舞剧特性进行具体分析，所以长期以来，这一观点未得到学术界的充分肯定。

---

* 本文为中国传媒大学2018年“双一流”建设支持项目“考古发现与汉代乐府艺术研究”（CUC18QB42）的阶段性成果。

① 闻一多：《闻一多全集》，湖北人民出版社，1993，第751页。

② 闻一多明确指出《九歌》是一种“雏形的歌舞剧”，见闻一多《闻一多全集》，湖北人民出版社，1993，第351页。

20世纪50年代初，杨公骥先生对《巾舞歌辞》的破译，是乐府歌诗与戏剧艺术研究领域的重大突破。1950年7月19日，杨公骥先生在《光明日报》第三版发表《汉巾舞歌辞句读及研究》一文，揭示了《巾舞歌辞》这一声辞杂写、不可通读的乐府文献的本来面目。杨先生在该文中指出，它是“我们今天所能见到的我国最早的一出有角色、有情节、有科白的歌舞剧。尽管剧情比较简单，但它却是我国戏剧的祖型”。杨先生标点本显示，《巾舞歌辞》唱辞部分，其“情调、节奏和音韵上都和流传下来的汉代乐府歌辞相近似”。[①] 这一研究成果为研究乐府歌诗提供了新思路和新视角。[②]

乐府歌诗尤其是“相和歌辞”中的某些叙事诗的演剧性特征也曾引起戏剧史研究者的注意。周贻白先生曾指出：“汉代诗歌中，如《陌上桑》《王明君》《孤儿行》《妇病行》之类，或叙述，或代言，皆明著故事，而着意于故事中人物的描述，或竟仿其声口而致以咏叹。事实上，中国戏剧的文词之成为半叙述半代言的体制，应当和这类故事诗具有相当的关系。”[③] 王季思先生在给学生讲课时，也提出过类似观点。康保成教授并补充：“看来，后世把戏曲称作‘乐府’不是偶然的，一定程度上反映出后世戏曲的渊源所在。”[④] 另外，黄竹三先生在论述“泛戏剧形态”的概念时，也提及：“《陌上桑》《孤儿行》《妇病行》《白头吟》等，其人物故事更为完整，而且有代言性歌辞，这都属于以歌舞表演为主的泛戏剧形态。”[⑤] 也有学者猜测，乐府歌诗中“有些或许当时就是伶人据以扮演的剧本，只是在长期的流传过程中仅留下一些歌辞罢了”。[⑥]

近年来，随着乐府学研究的深入，考察乐府歌诗与表演艺术的关系，成为学界研究乐府歌诗的重要视角。乐府歌诗的体制及艺术特征研究更加广泛地进入学人视野。钱志熙教授曾推测：“汉乐府诗中神仙题材的作品

---

① 杨公骥：《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》，见《中华文史论丛》，上海古籍出版社，1986，第40页。

② 姚小鸥、王克家：《〈巾舞歌辞〉研究方法辨析》，《学术研究》2012年第2期。

③ 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社，1979，第8页。

④ 王季思先生只在给学生授课时讲到这一问题，没有撰写论文对此进行论述。我们从康保成教授《论汉代戏剧形态》一文中看到王季思先生的这一观点。参见康保成《论汉代戏剧形态》，《中华戏曲》（第二十八辑），2003。

⑤ 黄竹三：《论泛戏剧形态》，《文学遗产》1996年第4期。

⑥ 李伯敬、朱洪敏：《汉乐府民歌的戏剧审美创造》，《江苏社会科学》1993年第3期。

中，可能即存在此类‘仙戏’之‘脚本’”。[①] 赵敏俐教授从古代诗歌生产理论的角度在论及乐府歌诗时说：“我们现在所看到的汉乐府歌诗，只不过是汉乐府表演中的文字部分”，“汉代歌诗从本质上看是诗乐合一的用于演唱的艺术作品”。[②] 个案研究方面，刘航教授对《文康乐》的表演内容和戏剧特征有详细论述，并总结了其在戏剧艺术上的成就及其对后世影响。[③]

概而言之，学界目前关于乐府歌诗与戏剧艺术关系的研究尚嫌零散，且基本仍以乐府歌诗的文辞特征为主要依据。针对这一情况，本文拟以《妇病行》古辞为例，对其内容和文本形态进行探析，以求揭示出乐府歌诗的演剧性特征。

《妇病行》古辞载于《乐府诗集》卷三十八，全辞如下：

> 妇病连年累岁，传呼丈人前一言。当言未及得言，不知泪下一何翩翩。“属累君两三孤子，莫我儿饥且寒，有过慎莫笪笞，行当折摇，思复念之。”乱曰：抱时无衣，襦复无里。闭门塞牖舍，孤儿到市，道逢亲交，泣坐不能起。从乞求与孤买饵，对交啼泣泪不可止。“我欲不伤悲不能已”。探怀中钱持授，交入门，见孤儿啼索其母抱，徘徊空舍中，行复尔耳，弃置勿复道！

以上按中华书局校点本《乐府诗集》所录。[④]《古诗纪》该篇“莫我儿饥”中“饥”作“饑”，“见孤儿啼”句中无“儿”字。[⑤]《先秦汉魏晋南北朝诗》所录该篇第69字“舍”与下文“孤儿到市”成句：“闭门塞牖，舍孤儿到市”；第93字“泣”字后断句；第112字“交”与上文成句为：“探怀中钱持授交”；第113、114字“入门”则与下文成句为：“入门见孤儿，啼索其母抱”，第118字“啼”前有句读。[⑥]

“闭门塞牖舍孤儿到市”，清人陈祚明解云“闭门塞牖舍”，似言逐儿

---

① 钱志熙：《汉乐府与“百戏”众艺之关系考论》，《文学遗产》1992年第5期。

② 赵敏俐：《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》，《文学评论》2005年第5期；赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第357页。

③ 刘航：《汉唐乐府钟的民俗因素解析》，商务印书馆，2011，第258页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第566页。

⑤ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第270页。

⑥ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第270页。

在外。两三孤儿入市，其大者索母，其小者昧。①今人亦多认同此观点。萧涤非先生说：“‘舍’即房舍，牖舍连文，正汉魏诗古朴处，亦如舟船、觞杯连文之类。”②

按，当读为“闭门塞牖，舍孤儿到市”，即“到市”者是孤儿家人，并非“两三孤儿入市”。“探怀中钱持授交”中，“探怀中钱持授”为表演动作提示字，“交”为角色（详说见后）。“入门见孤儿啼索其母抱”，当在“啼”字后断句。

关于《妇病行》的内容，学者一般认为是叙写孤儿无母之苦。该篇字字可识，似句句可读。然细审之下，则如古人所云“语虽奇古，中有不可解、不可读者”。③故学者对该篇歌诗的句读及文辞意义颇多歧见。下面我们对《妇病行》篇进行解析，并由此说明某些乐府歌诗的演剧性特征。

一 《妇病行》古辞的形态特征

从形式上看，《妇病行》篇末有“乱曰”是其重要特征，值得我们注意。《乐府诗集》所录歌诗中，有“乱”者凡五篇。分别是《妇病行》古辞、《孤儿行》古辞、傅玄所作《晋宣武舞歌·穷武篇》、曹植所作“鼙舞歌”《灵芝篇》和《孟冬篇》。

先秦时期的歌诗中，已经出现了“乱”。《论语·泰伯》云：“师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉。”《楚辞》中所收录的屈原作品中《离骚》《招魂》《涉江》《哀郢》《抽思》《怀沙》六篇皆有“乱”。今本《关雎》篇未见其乱辞，人们对“乱”的认识大多依据前述屈原作品及古人相关注解。关于“乱”的解释，王逸云：“乱，理也。所以发理词指，总撮其要也。屈原舒肆愤懑，极意陈词，或去或留，文采纷华，然后结括一言，以明所趣之意也。”④王逸此说影响较大，后人多认同“乱”为撮其要旨，总理一篇之意。

清代学者蒋骥对《楚辞》中“乱曰”的解释与诸家颇有不同，蒋氏云：

---

① 陈祚明：《彩菽堂古诗选》，上海古籍出版社，2008，第35页。

② 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），人民文学出版社，2011，第93页。

③ （明）许学夷《诗源辩体》，人民文学出版社，1987，第69页。

④ （宋）洪兴祖《楚辞补注》，中华书局，1983，第47页。

> 旧解"乱"为总理一赋之终，今按《离骚》二十五篇，"乱词"六见，惟《怀沙》总申前意，小具一篇结构，可以总理言，《离骚》《招魂》，则引归本旨；《涉江》《哀郢》，则长言咏叹；《抽思》则分段叙事，未可一概论也。"余意'乱'者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节，亦与相赴，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。孔子曰'洋洋盈耳'，大旨可见。"[①]

蒋骥认为，屈原作品中的"乱辞"，因篇不同而作用各异，不可一概而论。就其根本而言，"乱"是指"乐"（包括乐曲与歌诗）之节奏纷繁的艺术特征。蒋骥之说颇有见地，对我们极有启发。

《礼记·乐记》云："今夫古乐，进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓。始奏以文，复乱以武。治乱以相，讯疾以雅"。郑玄《注》云："文，谓鼓也。武，谓金也。相，即拊也，亦以节乐。"[②] "乱"是有关"乐"的一个术语，它是指"乐"在进入高潮部分或将要结尾时，其"众音毕会"而纷繁交错的演奏段落。相对纯粹的文学文本，"乱"在"乐"的演奏结构上的标记意义更为重要。

关于这一点，我们从《清华大学藏战国竹简》（三）中名为《周公之琴舞》的一篇简文得到更清晰的认识：[③] "乱"是与"乐"有关的一个术语，是"乐"的某一演奏段落。在这一演奏过程中，与之相配合歌诗部分则记为"乱辞"或"乱曰"。[④]

如前所述，"乱"是乐曲中"众音毕会"纷繁交错的演奏段落，在节奏、曲调等方面与其他乐段有较大区别。这一差异反映在文学文本上，则是歌诗的"乱辞"在句式或节奏上与其他部分有较大差异。学者指出："'乱'，可适用于不同时代的多种音乐形式。它的具体形式及表现手法与乐曲内容的表达有密切的关系，有的'乱'华丽、抒情，有的和平、庄

---

① 蒋骥：《山带阁注楚辞·楚辞余论》，上海古籍出版社，1958，第192页。

② （唐）孔颖达：《礼记正义》，阮元校刻《十三经注疏》（影印本），中华书局，1980，第1538页。

③ 篇幅所限，本文不赘，参见王克家《清华简〈敬之〉篇与〈周颂·敬之〉的比较研究》，王克家《中国诗歌研究》，2014，第30~36页。

④ "乱"是乐曲演奏单位，关于它的具体演奏方式我们只能通过文献中的"乱辞"进行推断。杨荫浏先生指出："乱"，大多配有歌词，能够歌唱，但并不能认为不会有不唱的"乱"存在。杨荫浏、吴剑：《说"乱"及其他》，《人民音乐》1963年第1期。

严，等等不一"，"大多数的'乱'，比之其前的歌节，在句法上都有突然的改变。这说明在音乐上必然有节奏的改变……但也有在句法上看不出什么改变的痕迹的'乱'……也不能说明它们不能改变音节的长短，从而改变节拍的形式"。[①] 乐舞的表演一般与乐曲的演奏相配合，舞容往往要受到乐曲节奏旋律等因素的影响。"乱"作为乐曲中有鲜明特征的演奏段落，在乐舞表演上必然有所反映。

清华简《周公之琴舞》篇出现的"乱曰"，不仅有利于我们进一步认识"乱"在乐曲中的使用，也提示我们注意"乱"在舞曲中的使用。传世文献中，人们所熟悉的先秦时期的《大武舞》中就有"乱"的使用。《乐府诗集》所收录的舞曲曲辞中傅玄所作《晋宣武舞歌·穷武篇》、曹植所作"鼙舞歌"《灵芝篇》和《孟冬篇》等篇末皆有"乱曰"。可见，结尾有"乱"是舞曲中也较为常见的现象。由此我们可以推断，《妇病行》古辞可作"舞"曲的曲辞使用。

我们知道，上古时期艺术创作一般遵循诗、乐、舞三位一体的表现规律。青铜器《匡卣》铭文云："隹（唯）四月初吉甲午，懿王才（在）射庐，乍（作）象舞。匡甫䜌二……"[②] 䜌即"象乐"二字的合文。舞象舞时奏象乐以配合，而其文辞部分即今本《诗经》中所保留的"三象"之篇。[③]《诗经》中还有被称作《大武》或《大武乐章》的一组诗，它的主要表现形式就是"舞"，故有"大武舞"之称。故《墨子·公孟》篇云："诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百"。[④] 可见，在古人观念中，诗歌绝不仅仅用于诵读，"乐"和"舞"是歌诗更为重要表现形式。

"舞"是世界各民族早期戏剧的共同特征。在古希腊戏剧起源中具有重要地位和作用的"歌队"，其原意即为"歌舞"。[⑤] 格罗塞《艺术的起源》指出，模拟式的舞蹈最主要的是战争舞和爱情舞，"后一种形式实为产生戏剧的雏形，因为从历史演进的观点来看，戏剧实在是舞蹈的一种分

---

① 杨荫浏、吴剑：《说"乱"及其他》，《人民音乐》1963 第 1 期。

② 郭沫若：《两周金文辞大系图录考释》，上海书店出版社，1999，图 67~68 页，释文第 82~83 页。

③ 三《象》即《诗经·周颂》中《维清》《天作》《昊天有成命》三篇。参见姚小鸥《诗经三颂与先秦礼乐文化》，北京广播学院出版社，2000，第 102~108 页。

④ 吴毓江：《墨子校注》，中华书局，1993，第 690 页。

⑤ 〔古希腊〕亚里士多德著、陈中梅译注《诗学》第 4 章注 36，商务印书馆，1996。

体”。[①] 先秦两汉时，人们所说的“舞”不同于后来“舞蹈”的概念，更多的是指有角色扮演的戏剧表演。“舞”为其最主要的表现手段，人们以其最突出的艺术要素来指称这种艺术形式。“巾舞”《公莫舞》是一出有角色、有情节、有科白歌舞戏，其以“舞”为名，说明在汉代人们观念中，“舞”可指称有角色扮演的戏剧艺术。明代学者王阳明谈论古舞时说：“《韶》之就成，便是舜的一本戏子；《武》之九变，便是武王的一本戏子。圣人一生实事，俱播在乐中，所以有德者闻之，便知他尽善尽美与尽美未尽善处。”[②]

《妇病行》虽未直接以“舞”命名，但从篇末有“乱曰”这一点来看，该篇与乐舞有密切联系。

二 《妇病行》古辞的文本类型

前文所言杨公骥先生对《巾舞歌辞》的破译，正是基于其认识对《巾舞歌辞》的文本性质的准确把握，所以能够探索到相应的规律，对文本进行正确解读。此外，在乐府曲唱文本破解方面取得重要突破的还有孙楷第先生。孙氏对“铎舞歌诗”《圣人制礼乐》和刘宋“今鼓吹铙歌词”三篇等曲辞进行了考释，并揭示了其不可通读的原因。[③] 孙楷第先生的贡献在于揭示了乐府曲唱文本中声、辞关系，不足在于对乐府歌诗的演剧性未予充分注意。

从现存文献考察，《巾舞歌辞》、“铎舞歌诗”《圣人制礼乐》和刘宋“今鼓吹铙歌词”等少数篇章声辞杂书，难以通读，现存各版本皆无标点。而大多数汉代乐府歌诗基本文从字顺，可以通读，所以人们往往忽略了对其文本形态及其特征的考察。杨公骥、孙楷第先生的研究提示我们，乐府歌诗具有不同的文本类型。仅记录文辞是人们常见的文学文本。除文辞外，包含有声字的是曲唱本。包含科范字、舞台指示字等内容的文本，则与戏剧科仪本的性质相类似。

关于乐府歌诗的文本类型，姚小鸥教授有精当论述，并使用相应的研究方法对以《石留》《朱鹭》《远如期》三篇为代表的不同类型的乐府歌

---

① 〔德〕格罗塞：《艺术的起源》，蔡慕晖译，商务印书馆，1984，第167~168页。

② （明）王阳明：《传习录》，中州古籍出版社，2008，第362页。

③ 孙楷第：《沧州集》，中华书局，2009，第321~327页。

诗进行了解读。其中的《远如期》篇基本不存在“不可通读”的情况。然“无论是对其内容的理解方面，还是文字的考释方面，都还存在不少问题”，这是由于篇中“谒者引向殿陈”一句类似戏剧“科仪本”中的“科范字”，与寻常诗句不同。这一论述触及了《巾舞歌辞》以外其他乐府歌诗的演剧性问题。[①] 姚小鸥先生的这一结论对进一步探索《妇病行》的演剧性给予了启示。

在以往的研究中，学者往往将《妇病行》《孤儿行》《陌上桑》等诗篇视为“叙事诗”一类，并以这些歌诗特殊的艺术特征为依据，将其当作乐府表演的“文字部分”。赵敏俐先生认为以叙事为主的“故事诗”具有演唱的戏剧化特征和片段叙事的技巧。[②] 王传飞教授则提出，汉乐府相和歌辞有不同的叙事角度和叙事语言，一是“全知”的叙述角度和语言模式交代关节，一是从角色叙述角度和语言模式去演绎故事。“在一首相和古辞中，两种叙事角度和语言模式是交错运用、互相转化的”。[③]

学者注意到的从叙事角度和语言模式对乐府歌诗进行分析，实际上涉及表述方式的问题。所谓“全知”的语言模式，实际上是叙事的表述方式。而“角色语言模式”正是代言的表述方式。之所以出现这种情况，与诗篇中使用的不同称谓有密切关系。

《妇病行》古辞中有“妇”“丈人”“君”“我”“交”等词，它们属于不同的类型称谓词。下面我们分别进行解析。

“妇”一般指已婚女子。“丈人”，“本义是对老年人的尊称，也由此转而指称家长、主人”，“在汉魏后，由于传统礼俗确定了丈夫在家庭中的主人角色，‘丈人’称谓词也用来指称丈夫”。[④] “交”，故交。萧涤非先生指出，亲交犹亲友，汉魏时常语，如《善哉行》：“亲交在门”，曹植诗：“亲交义不薄”，皆其证。从称谓学角度来说，“妇”“丈人”“交”属于称述称谓，不能作面呼称谓（直接称谓）即当面直呼的称谓使用。

“我”是第一人称，用于自称。“君”字情况比较特殊。在作为对帝王、君的尊称时，带有叙称的性质。在对话中则一般作为敬称使用，指与说话人相对的听话人，相当于第二人称代词“您”。《妇病行》篇中“属

① 姚小鸥：《〈汉鼓吹铙歌十八曲〉的文本类型与解读方法》，《复旦学报》2005年第1期。
② 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第362~366页。
③ 王传飞：《相和歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第175页。
④ 果娜：《中国古代婚嫁称谓词研究》，山东大学博士学位论文，2012。

累君两三孤子”句中“君”字的用法属于第二种。

不同称谓词的使用，使诗篇语句呈现出不同的表述方式。使用“我”“君”等人称代词的句子属于对白，而使用称述称谓的句子则带有角色独白或抒情的意味。前者如“属累君两三孤子，莫我儿饥且寒”等句，后者如“妇病连年累岁，传呼丈人前一言”等语。表演者以第一人称的身份扮演剧中人物，即使用了代言的表述方式；以第三人称的口吻讲述故事则具有叙事的性质。

众所周知，代言体的表述方式是戏剧艺术的主要特征。[①] 王国维将叙事体向代言体的转变视作戏剧发展史中的一大进步。王氏在其《宋元戏曲史》第四章《宋之乐曲》中说：

> 现存大曲，皆为叙事体，而非代言体。即有故事，要亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也。[②]

在上引书第八章《元杂剧之渊源》中，王氏又云：

> 宋人大曲，就其现存者观之，皆为叙事体。金之诸宫调，虽有代言之处，而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲上之一大进步也。[③]

就《妇病行》而言，代言体与叙事体表述方式的分别使用，使其具有强烈的演剧性特征。

需要注意的是，代言体虽然是戏剧艺术重要的表述方法，但并非为戏

---

① 《中国曲学大辞典·概念术语》“叙述体”条中说：“戏剧，由于它的艺术特征即是扮演人物、表演故事，所以一般多是以‘代此一人立言’的代言体方法进行表演。但戏曲则并非只限于使用代言体的表演方法。”又“代言体”条云：“戏曲、曲艺表现方法之一种。主要指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。由于戏剧以扮演人物、表演故事为其艺术特征，所以如清刘熙载《艺概》所说：‘杂剧全是代字诀。’但在戏曲中，除代言体外，也采用叙事体的表现方法。在曲艺术语中，或将代言体的表演称之为‘起角色’等。”见齐森华、陈多、叶长海《中国曲学大辞典》，浙江教育出版社，1997，第888~889页。

② 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，2008，第35页。

③ 王国维：《宋元戏曲考》，上海古籍出版社，2008。第56~57页

剧表演所独有。学者指出："在中国文学中，《诗经》《楚辞》中已运用了代言的表述方法，先秦散文里的人物对话也是代言体。至汉魏六朝乐府，代言体应用的更为广泛，《陌上桑》《孔雀东南飞》通过任务艰巨的对话叙述情节……至唐代兴起的说唱艺术，艺人们为了使演出更加形象生动……也就更自觉地把叙述体和代言体结合起来。他们经常变更叙述的角度，由第三人称转换为第一人称，直接扮演故事中的人物，这在曲艺术语中称之为'起角色'。"①

就乐府歌诗而言，诗篇中代言表述方式语句的使用，仅从侧面反应某些乐府歌诗具有一定演剧性特征。要从根本上揭示乐府歌诗的演剧性特征及其与戏剧之关系，应当从其体制及文本类型特征等方面进行研究。前文我们考察诗篇中称谓词的使用，从侧面说明了《妇病行》的演剧性特征。在此基础上，我们对诗篇语句及其内容进行分析。

考校诗文，可以发现《妇病行》古辞中"探怀中钱持授交入门"一段甚为特殊。前文介绍了，不同版本在收录《妇病行》篇时，对该段有两种不同的句读方法。

按，"交"字当从下句读，该段读为"探怀中钱，持授。交"。"交"，即前文所言"亲交"之省，这里用作角色标识字。"对交啼泣"句中"交"字意义与此同。

"探怀中钱，持授"是两个前后连贯的动作，与前文有"从乞求与孤买饵"句相呼应，即"亲交"从怀中取出钱来并给与"乞求"者，即孤儿的家人。

从句式来看，"探怀中钱持授"一句不符合诗歌语言的节奏。我们知道，歌诗不论是用于诵读还是用于演唱，其节奏和韵律都遵循一定的规律。按照语义，"探怀中钱持授"一句的节奏应读如"探/怀中钱/持授"，这与诗篇中的其他诗句的节奏不相和谐。从语言风格看，句中"持授"是一个较为严肃正式的动作，不适合作为诗歌语言使用。《魏书·尔朱荣传》："荣将战之夜，梦一人从葛荣索千牛刀，而葛荣初不肯与。此人自称：'我是道武皇帝，汝何敢违！'葛荣乃奉刀，此人手持授荣。既寤而喜，自知必胜。"② 可见，"持授"是一个比较庄重而谨慎的动作。

① 马美信：《宋元戏曲史疏证》，复旦大学出版社，2004，第120页。

② 《魏书》，中华书局，1974，第1651页。

由此我们判断，“探怀中钱持授”一句不是唱辞的内容，它具有戏曲舞台科仪本中“科范字”的性质，是演员表演动作的提示或记录。

行动的模仿是戏剧艺术的本质特征。亚里士多德对悲剧的定义即为“悲剧是一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿，它的媒介是经过‘装饰’的语言，以不同的形式分别被用于剧的不同部分，它的模仿方式是借助人物的行动而不是叙述”。亚里士多德强调：“悲剧是对行动的模仿，它之模仿行动中的人物，是处于模仿行动的需要。”[①] 这虽然是亚氏关于悲剧的定义，实际上也适用于整个戏剧艺术。王国维关于中国古代戏曲的定义就受到了亚里士多德上述观念的影响。[②]

“以歌舞演故事”是王国维对中国古代戏曲做的定义。王氏在其《宋元戏曲考》第四章《宋之乐曲》中申述其观点，他说：“然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”[③] “演故事”是王氏关于中国古典戏曲定义的核心所在。所谓“演故事”即相当于亚里士多德悲剧定义中“严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”。可见，动作的模仿是构成戏剧艺术的基本要素。

“探怀中钱持授”这类动作指示字的使用表明，《妇病行》古辞并非仅与歌唱艺术有关，在演唱的同时，表演者还对故事中人物行动的模仿，亦即扮演。据此，我们基本可以判断，《妇病行》古辞记录的是相关乐舞表演的内容和情节。

从诗篇中出现“妇”的独白以及“亲交”的动作这两点来看，在《妇病行》故事的表演中应当至少有两名角色，即“妇”和“交”。另外，诗篇中有“丈人”一词，“丈人”即“丈夫”。有学者将诗篇所述相关情节描述为：妇病嘱托丈夫抚养孩子。妇病死后，丈夫因无力抚养孤子而“到市”“逢亲交”。[④]

学者的这一认识主要依据“传呼丈人前一言”而来。按，“传呼”意为“传声呼喊”，是汉魏时常语。《汉书·萧望之传》云：“仲翁出入从仓头庐儿，下车趋门，传呼甚宠。”颜师古注云：“下车而响门，传声而呼侍

---

① 〔古希腊〕亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，商务印书馆，2007，第63页、65页。

② 程华平：《中国小说戏曲理论的近代转型》，华东师范大学出版社，2001，第116~117页。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，2007，第28页。

④ 余冠英先生《乐府诗选》、袁行霈教授主编《中国文学史》等皆有相关论述。

从者，甚有尊宠也。"[1] 这里是"妇"表示要将丈夫叫来，有事相告。考察诗句，可以发现篇中没有可明确为"丈人"之动作或言辞的内容。从"传呼丈人前一言"这句，我们只能推断"丈人"这一角色可能上场演出。如上文所言，"妇"和"交"这两名角色的出现是确定无疑的。

"戏剧形式的演变发展到具有两名角色的代言体的扮演形式被承认为狭义戏剧形态的最基本条件"。[2] 古希腊剧作家埃斯库罗斯最早将演员由一名增至两名并削减了歌队的合唱，从而使话语成为戏剧的骨干成分。埃斯库罗斯的这一革新，被认为是在悲剧发展史上的重要一步。[3] 表演中至少有两名角色的出现，这在一定程度上进一步证明了《妇病行》古辞的演剧性特征。

根据以上论述，我们将《妇病行》重新移录如下：

> 妇：病连年累岁，传呼丈人前一言。当言未及得言，不知泪下一何翩翩。属累君两三孤子，莫我儿饥且寒，有过慎莫笪笞，行当折摇，思复念之。
>
> **乱曰：抱时无衣，襦复无里。闭门塞牖，舍孤儿到市，道逢亲交，泣坐不能起。从乞求与孤买饵。**
>
> ［妇］：〈对交啼泣，泪不可止〉。我欲不伤悲不能已。
>
> 〈探怀中钱，持授〉
>
> 交：入门见孤儿，啼索其母抱。徘徊空舍中，行复尔耳，弃置勿复道！

在上面的整理本中，我们将古辞中的不同成分以不同字体标出。角色标识字用楷体，唱辞用宋体字，舞台动作用以尖括号标记。这些皆属代言体文学作品的特征。其中黑体字标的"乱曰"则属于叙述体的表述方式。

《妇病行》古辞的上述特征提示我们，现在我们所看到的某些乐府歌诗可能仅仅是戏剧表演中唱辞部分，而其中记录表演动作的提示字或其他内容或被略去。后世戏剧剧本在流传过程中，亦存在类似情况。《元刊杂

---

① 《汉书》，中华书局，1962，第3271页。

② 姚小鸥：《关于〈巾舞歌辞〉的角色标识字问题》，见其《吹埙奏雅录》，北京广播学院出版社，2004，第159页。

③ 〔古希腊〕亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，商务印书馆，2007，第48页、55页。

剧三十种》是现存元代杂剧唯一的当代刊本，该刊本“科白极为简略，有的甚至只录曲文，全无科白。这对于了解剧中情事，颇为不便”。[1] 只有将其与明刊本对照来看，才能全然明白剧中人物动作言语等内容。

《妇病行》古辞虽不具有戏剧舞台演出本的完整形态，但它使用了代言表述方式以及动作提示字。从这些特征看，《妇病行》完全可能用于舞台的戏剧演出。《妇病行》古辞所呈现的文本形态及其特征，启发我们对乐府歌诗的演剧性及其与戏剧艺术的关系做进一步探索。

① 徐沁君校点《新校元刊杂剧三十种》“校订说明·九”，中华书局，1980。

晋四厢乐制及成公绥所创四厢乐歌诗辨析

王福利

（苏州大学文学院 苏州 215006）

摘　要： 晋四厢乐制应源于汉魏时期的东西厢乐制，其规制或源自古代军仪、朝仪的四厢礼官之设。与之相应的四厢乐歌最初即见于晋宋时期，在《乐府诗集》“燕射歌辞”大类中实属燕飨、食举乐小类，与射礼射乐当为两途。成公绥所造“晋四厢乐歌”实由“上寿酒歌”一章、“雅乐正旦大会行礼诗”十五章共计十六章组成。《晋书·乐志》编纂者在转录《宋书·乐志》时遗漏了“上寿酒歌”一章，而将本为十五章的“雅乐正旦大会行礼诗”区分为十六章，并以之视为“晋四厢乐歌”之整体，显然是错误的。后之延续者所出现的诸多错乱现象，或皆缘于此。与同时期傅玄、荀勖、张华等人创制的晋四厢乐歌比勘可知，他们各自在该类歌辞创作时的原则是不同的。成公绥与张华较为接近，同为以杂言为主的“因声度词”之法，篇目数量亦相同。由此可以推知，《宋书·乐志》所载成公绥“雅乐正旦大会行礼诗”十五章，实由十一章的“食举东西厢乐歌”和四章的“正旦大会行礼歌”两部分组成，该书是将这两类歌诗同归于“雅乐正旦大会行礼诗”名义下载录的。

关键词： 四厢乐歌　成公绥　乐志　乐章

作者简介： 王福利，1965 年生，江苏省沛县人，苏州大学文学院教授，主要研究方向为中国古代音乐文学。

学界就四厢乐制及其乐歌少有讨论，今仅见许继起发表有重要论述文字，[①] 就四厢乐制的缘起、衍变及其相应的乐章情况进行考察梳理，对开

---

① 许继起：《乐府四厢制度及其乐歌考》，《文学遗产》2015 年第 5 期。

展该领域的研究确有开拓之功。张梅在考察成公绥所创《正旦大会行礼歌》时，也有涉及。[1] 本文意欲在此等研究成果的基础上，就"四厢乐歌"的概念内涵及其功用、史书及后人所辑乐府诗关于成公绥所造晋四厢乐歌载录中出现的差异问题做出辨析，希望能对相关文献的正确释读、恰切处理有所帮助，并望能对该领域的深入研讨有所补益。

一 晋四厢乐制的概念内涵及其功用

晋四厢乐制应是由汉魏时期的东西厢乐制发展而来。"厢"在此特指庙堂两旁夹室之前部。何谓"夹室"，堂两边之室曰"夹"。刘熙《释名》云："夹室在堂两头，故名夹也。"所以，西周时又称"堂"为"太室"。[2]《尔雅·释宫》曰："（太）室有东西厢曰庙，无东西厢有室曰寝。"郭璞注"夹室前堂"谓之厢。[3]"厢"或写作"廂"。南宋李如圭《仪礼释宫》说："夹室之前曰厢，亦曰东西堂。"庙堂东西夹室前堂为举行燕飨、食举等礼乐活动的场所。[4]《汉书·礼乐志》对汉初庙堂乐仪规程有较为完整的记述："高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏《永至》，以为行步之节，犹古《采荠》《肆夏》也。乾豆上，奏《登歌》，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终，下奏《休成》之乐，美神明既飨也。皇帝就酒东厢，坐定，奏《永安》之乐，美礼已成也。"[5]

正如许继起所论述到的，宋人王质曾指出说，四厢乐歌之称始于晋宋，源自汉魏食举礼乐。其名称、规制则源于古四厢礼官之设。王质《诗总闻》云："自晋宋以来，食举谓之四厢歌……古列位左、右、前、后，分置所谓辅、拂、疑、丞是也。自后，谓之四厢，食举犹存其名，后又谓之东西厢歌，渐废四厢之制。"[6] 其称谓像兜了个圈，复又回到了原点。此

---

① 张梅：《成公绥〈正旦大会行礼歌〉辨证二题》，《古籍整理研究学刊》2014 年第 2 期。

② 请参阅王国维《明堂庙寝通考》，见其《观堂集林》卷三，中华书局，1959。

③ 《尔雅》（《十三经注疏》本）卷五，浙江古籍出版社，1998，第 2598 页。

④ 王福利：《"房中乐"、"房中歌"名义新探》，《音乐研究》2006 年第 3 期。

⑤ 《汉书》卷二二，中华书局，1998，第 1043 页。

⑥ （宋）王质：《诗总闻》（影文渊阁《四库全书》本）卷九，台湾商务印书馆，1982，第 565 页。

处所云之辅、拂、疑、丞之设当源自古军礼之制，朝礼因而借鉴之。就此，王质进而辨析说：“至今军职犹存四厢之名，然皆虚称也。大率古朝礼与军礼相埒，军礼左、右、前、后，而尊者处中，朝礼亦然。今军职则故军仪，亦故朝仪也……以魏晋之号，略见古燕飨之礼也。”① 四厢乐歌，当是按当朝之礼乐规制，于庙堂四厢之位设置宫悬乐器乐队，辅助君主完成相关礼乐典仪的对应乐歌。由《隋书·音乐志》的记载可知，隋“宫悬各设十二镈钟，于其辰位，四面并设编钟磬各一簨簴，合二十架。设建鼓于四隅。郊庙朝会同用之”。② 具体而言，对应于左（东）、右（西）、前（南）、后（北）之四厢宫悬分别为太簇厢（东）、姑洗厢（西）、蕤宾厢（南）、黄钟厢（北），对应之宫悬乐器各朝数量不同。“汉魏以来，有四厢金石之乐，其架少则或八或六，多则十六、二十，至隋唐始益为三十六架，高宗蓬莱宫充庭有七十二架”。③ “晋及宋、齐，悬钟磬大准相似，皆为十六架”。每厢四架。④ 各厢具体为：

> 北厢：黄钟之宫。面向南，自西向东分别由编磬、编钟、衡大于镈、镈钟排列组成。
>
> 东厢：太簇之宫。面向西，从北向南分别由编磬、编钟、衡大于镈、镈钟排列组成。
>
> 南厢：蕤宾之宫。面向北，从东向西分别由编磬、编钟、衡大于镈、镈钟排列组成。
>
> 西厢：姑洗之宫。面向东，从南至北分别由编磬、编钟、衡大于镈、镈钟排列组成。

另外，还“各设建鼓于四隅，悬内四面，各有柷敔”。⑤

四厢乐歌在郭茂倩所辑《乐府诗集》中属“燕射歌辞”大类。关于“燕”歌辞所包括之类别及其功用，《乐府诗集·燕射歌辞》小序引《周

---

① （宋）王质：《诗总闻》（影文渊阁《四库全书》本）卷九，台湾商务印书馆，1982，第565页。

② 《隋书》卷一四，中华书局，1973，第313页。

③ （元）马端临：《文献通考》卷一三九《乐考一二》“角上”条（考1232）、考1233上栏；又请参见同页“大架、小架”条，考1233中栏；浙江古籍出版社，2000。

④ 《隋书》卷一三，中华书局，1973，第291~292页。

⑤ 《隋书》卷一三，中华书局，1973，第291页。

礼》之《大宗伯》《大行人》《王制》《大司乐》等有清晰之说明，就其后世之衍变情况亦有大致梳理。[①] 可知四厢乐歌例属“燕射歌辞”大类，归属燕飨、食举小类，与“大射礼仪”的“大射乐歌”实又有别。[②] 周制有大射、燕射礼乐，旨在“以宾射之礼亲故旧朋友”，这与用于四方宾客的燕飨、用于宗族兄弟的食举不同，与四厢乐制“上寿”“食举”“正旦大会”等也有本质区别，有其自身特定之乐舞、乐节、乐章。关于周大射、燕射乐舞，可参见《周礼》之《大司乐》[③]、《大师》[④]、《乐师》[⑤] 的相关记载。关于周射礼乐节，可参见《周礼》之《乐师》[⑥]、《射人》孙诒让《正义》[⑦] 及《礼记·射义》[⑧] 等。兹不多论。举行射仪有其专门场所——射宫，[⑨] 此与“四厢”之制亦明显不同。从《诗经·大雅·行苇》及《小雅·宾之初筵》看，射礼是在王室宗族宴会进行若干节目后单独举行的，射礼之后，又以燕飨连接，以射序宾，以燕飨敬老亲兄弟。或先行祭礼，然后燕饮。总之，“燕”“射”分属两类乐舞，四厢乐制仅匹配于前者而已。[⑩] 这里还需要特别说明的是，关于正旦大会行礼乐的时间问题，晋武帝时，已不同于汉初的以十月为岁首，而是沿用汉改后的夏正月为岁首，而且，“每月朔朝，至于十月朔，犹常飨会。其仪，夜漏未尽七刻，……百官皆贺，二千石以上上殿称万岁，举觞。御食，……奏食举之乐。百官受赐，宴飨，大作乐，如元正之仪”。又，“魏晋则冬至日受方国及百僚称贺，因小会。其仪亚于献岁之旦”。[⑪] 此所谓“小会”仪式乐歌，便是张华创制的《晋冬至初岁小会歌》《晋宴会歌》《晋中宫所歌》《晋宗亲会歌》等内容。关于元会礼仪乐制，傅玄有《元会赋》，可资参阅。《宋书·礼志》引《咸宁注》亦有较为清晰之说明：

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷一三，中华书局，1979，第181~182页。

② 许继起亦将其并入四厢乐中，似可再酌。见许继起《乐府四厢制度及其乐歌考》，《文学遗产》2015年第5期。

③ （清）孙诒让《周礼正义》卷四三，中华书局，1987，第1782~1784页。

④ （清）孙诒让：《周礼正义》卷四五，中华书局，1987，第1852页。

⑤ （清）孙诒让：《周礼正义》卷四四，中华书局，1987，第1811~1812页。

⑥ （清）孙诒让：《周礼正义》卷四四，中华书局，1987，第1804页。

⑦ （清）孙诒让：《周礼正义》卷四四，中华书局，1987，第1804页。

⑧ （清）朱彬：《礼记训纂》卷四六，中华书局，1996，第893页。

⑨ （清）朱彬：《礼记训纂》卷四六，中华书局，1996，第894~895页。

⑩ 王福利：《郊庙燕射歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第174~233页。

⑪ 《晋书》卷二一，中华书局，1974，第652页。

> 晋武帝世，更定元会注，今有《咸宁注》是也……《咸宁注》，先正月一日，守宫宿设王公卿校便坐于端门外，大乐鼓吹又宿设四厢乐及牛马帷阖于殿前……皇帝出。钟鼓作，百官皆拜伏。太常导皇帝升御座。钟鼓止。百官起，大鸿胪跪奏："请朝贺"……太乐令跪奏雅乐。以次作乐……百官伏称万岁。四厢乐作……陛者传就席，群臣皆跪诺。侍中、中书令、尚书令各于殿上上寿酒，登歌乐升，太官令又行御酒……太乐令跪奏："奏登歌"。三。终，乃降。太官令跪请御饭到陛，群臣皆起……太乐令跪奏："食。举乐。"……太官行百官饭案遍。太乐令跪奏："请进舞。"舞以此作。鼓吹令又前跪奏："请以次进众伎。"……宴乐毕，谒者一人跪奏："请罢退。"钟鼓作，群臣北面再拜出。[①]

东晋以至于宋，沿用西晋元会之制，盖无大异。所谓"江左更随事立位，大体亦无异也。宋有天下，多仍旧仪，所损益可知矣"。[②] 总体上看，晋四厢乐制中应是不包括射礼射乐的。

二 晋四厢乐章及成公绥所创乐章辨析

就四厢乐歌诗情况看，汉魏燕飨乐歌诗史料可见诸名称者不少，但诗章内容、具体形制等却大都缺如。[③] 周朝以降，该类歌辞较为清晰之记载则首见于《宋书·乐志》关于"晋四厢乐歌"的载录。作为中古时期最为重要的燕飨食举类"庙堂乐歌"，四厢乐歌主要由"上寿酒歌"、"食举乐歌"及"正旦大会行礼歌"组成。由于唐房玄龄等《晋书》远在南朝梁沈约《宋书》之后，因而，丘琼荪先生指出："故以时代论，晋在宋之前，而其成书年代，则远在沈约《宋书》之后。是以《晋书》《乐》《律》二志中多采《宋志》旧文，非无故也。"又说《晋书》"《乐志》不知撰自何人，惟取沈约《宋书·乐志》删削修饰而成，则显然者也"。[④] 那么，就两

---

① 《宋书》卷一四，中华书局，1974，第 343~344 页；亦请参阅《晋书》卷二一，中华书局，1974，第 649~651 页。

② 《宋书》卷一四，中华书局，1974，第 344 页。

③ 请参见王福利《六朝礼乐文化与礼乐歌辞研究》，凤凰出版社，2015，第 215~220 页。

④ 丘琼荪：《历代乐志律志校释》（第二分册），人民音乐出版社，1999，第 3、2 页。

书《乐志》而言，在一些主要资料的载录上应该是一致的。但事实并非如此简单，《十七史商榷》即云："今之《晋书》，唐人修改，并非（臧）荣绪与（沈）约之旧。予读《宋志》，与《晋志》犯复者颇多，盖典故只有此，固不能凭空别造，彼此两载。"[①] "犯复者颇多"倒也正常，出现有不同的地方，便需细加辨析了。如关于成公绥所创四厢乐歌诸事项的记载，唐人之修改与《宋志》便出现了不小的差异。这些差异具体体现在哪些方面？为什么会出现这些差异？该如何理解和正确处理这些差异？以下我们从文本载录的比勘、四厢乐歌主要内涵的构成，以及与同时期傅玄、张华、荀勖等人同类歌诗的创作比较等方面，试图解决以上诸多疑问。

（一）宋晋两书关于成公绥"正旦大会行礼诗"的载录及其差异

宋晋两书《乐志》对成公绥所创晋"雅乐正旦大会行礼诗"皆有载录，但篇目数量及与之相应诗章内容、形制等却出现有不同，具体情况如下。

《宋书·乐志》所载成功绥《雅乐正旦大会行礼诗》十五章为：[②]

穆穆天子，光临万国。多士盈朝，莫匪俊德。流化罔极，王猷允塞。嘉会置酒，嘉宾充庭。羽旄燿辰极，钟鼓振泰清。百辟朝三朝，彧彧明仪刑。济济锵锵，玉振金声。（一章）

礼乐具，宴嘉宾。眉寿祚圣皇，景福惟日新。群后戾止，有来雍雍。献酬纳贽，崇此礼容。丰肴万俎，旨酒千钟。嘉乐尽乐宴，福禄咸攸同。（二章）

乐哉！天下安宁。道化行，风俗清。《箫韶》作，咏九成。年丰穰，世泰平。至治哉！乐无穷。元首聪明，股肱忠。澍丰泽，扬清风。（三章）

嘉瑞出，灵应彰。麒麟见，凤皇翔。醴泉涌，流中唐。嘉禾生，穗盈厢。降繁祉，祚圣皇。承天位，统万国。受命应期，授圣德。四世重光，宣开洪业，景克昌，文钦明，德弥彰。肇启晋邦，流祚无疆。（四章）

泰始建元，凤皇龙兴。龙兴伊何，享祚万乘。奄有八荒，化育黎

① 转自丘琼荪《历代乐志律志校释》（第二分册），人民音乐出版社，1999，第5页。

② 《宋书》卷二〇，中华书局，1974，第591~593页。为后文叙述方便，笔者在每章后增标了序号。

蒸。图书焕炳，金石有征。德光大，道熙隆。被四表，格皇穹。奕奕万嗣，明明显融。高朗令终。保兹永祚，与天比崇。（五章）

圣皇君四海，顺人应天期。三叶合重光，泰始开洪基。明燿参日月，功化侔四时。宇宙清且泰，黎庶咸雍熙。善哉雍熙。（六章）

惟天降命，翼仁祐圣。於穆三皇，载德弥盛。总齐璇璿玑，光统七政。百揆时序，化若神圣。四海同风，兴至仁。济民育物，拟陶钧。拟陶钧，垂惠润。皇皇群贤，峨峨英俊。德化宣，芬芳播来胤。播来胤，垂后昆。（七章）

清庙何穆穆，皇极辟四门。皇极辟四门，万机无不综。娓娓翼翼，乐不及荒，饥不遑食。大礼既行，乐无极。（八章）

登昆仑，上增城。乘飞龙，升泰清。冠日月，佩五星。扬虹霓，建彗旌。披庆云，荫繁荣。览八极，游天庭。顺天地，和阴阳。序四气，燿三光。张帝网，正皇纲。播仁风，流惠康。迈洪化，振灵威。怀万方，纳九夷。朝阊阖，宴紫微。（九章）

建五旗，罗钟虡。列四县，奏《韶》《武》。铿金石，扬旌羽。纵八佾，巴渝舞。咏《雅》《颂》，和律吕。于胥乐，乐圣主。（十章）

化荡荡，清风泄。总英雄，御俊杰。开宇宙，扫四裔。光缉熙，美圣哲。超百代，扬休烈，流景祚，显万世。（十一章）

皇皇显祖，翼世佐时。宁济六合，受命应期。神武鹰扬，大化咸熙。廓开皇衢，用成帝基。（十二章）

光光景皇，无竞维烈。匡时拯俗，休功盖世。宇宙既康，九域有截。天命降鉴，启祚明哲。（十三章）

穆穆烈考，克明克俊。实天生德，诞膺灵运。肇建帝业，开国有晋。载德奕世，垂庆洪胤。（十四章）

明明圣帝，龙飞在天。与灵合契，通德幽玄。仰化清云，俯育重渊。受灵之祜，於万斯年。[1]（十五章）

可《晋书·乐志》所载成功绥《正旦大会行礼歌》虽说从头至尾，在字数、句数及其内容方面完全一样，却将这些歌诗析为了十六章。一为十五章，一为十六章，其间定有不能完全对应的地方。经比勘可知，两书第一

① 《宋书》卷二〇，中华书局，1974，第591~593页。

至第六章除个别词语出现有异文外，没有明显差异。不同主要体现在第七章至第九章，这三章在文字内容、句数体式方面皆有不同，而自第十章后，《宋书》所载的第十章变为《晋书》所载之第十一章，第十一章变为后者的第十二章，以此状况延续，至第十五章变为后者的第十六章。为便观览，现列表如下。

<table>
<tr><th colspan="6">成公绥造晋正旦大会行礼歌</th></tr>
<tr><th colspan="3">《宋书·乐志》</th><th colspan="3">《晋书·乐志》</th></tr>
<tr><td>七章</td><td>惟天降命，翼仁祐圣。於穆三皇，载德弥盛。总齐璇璿玑，光统七政。百揆时序，化若神圣。四海同风，兴至仁。济民育物，拟陶钧。拟陶钧，垂惠润。皇皇群贤，峨峨英俊。德化宣，芬芳播来胤。播来胤，垂后昆。</td><td>四五杂言。前八句为四言，次四句五言，次二句四言。十四句。</td><td>七章</td><td>惟天降命，翼仁祐圣。於穆三皇，载德弥盛。总齐琁玑，光统七政。百揆时序，化若神圣。</td><td>四言，八句。</td></tr>
<tr><td>八章</td><td>清庙何穆穆，皇极辟四门。皇极辟四门，万机无不综。娓娓翼翼，乐不及荒，饥不遑食。大礼既行，乐无极。</td><td>三四五杂言，五五五五、四四四、四三句式。九句。</td><td>八章</td><td>四海同风，兴至仁。济民育物，拟陶均。拟陶均，垂惠润。皇皇群贤，峨峨英隽。德化宣，芬芳播来胤。播来胤，垂后昆。清庙何穆穆，皇极辟四门。皇极辟四门，万机无不综。亹亹翼翼，乐不及荒，饥不遑食。大礼既行，乐无极。</td><td>三四五杂言，四三四三、三三、四四、三五、三三、五五五五、四四四、四三句式。二十一句。</td></tr>
<tr><td rowspan="2">九章</td><td rowspan="2">登昆仑，上增城。乘飞龙，升泰清。冠日月，佩五星。扬虹霓，建彗旌。披庆云，廕繁荣。览八极，游天庭。顺天地，和阴阳。序四气，燿三光。张帝网，正皇纲。播仁风，流惠康。迈洪化，振灵威。怀万方，纳九夷。朝阊阖，宴紫微。</td><td rowspan="2">三言，二十六句。</td><td>九章</td><td>登昆仑，上层城。乘飞龙，升泰清。冠日月，佩五星。扬虹蜺，建篲旌。披庆云，荫繁荣。览八极，游天庭。</td><td>三言，十二句。</td></tr>
<tr><td>十章</td><td>顺天地，和阴阳。序四时，曜三光。张帝网，正皇纲。播仁风，流惠康。迈洪化，振灵威。怀万方，纳九夷。朝阊阖，宴紫微。</td><td>三言，十四句。</td></tr>
</table>

续表

成公绥造晋正旦大会行礼歌					
《宋书·乐志》			《晋书·乐志》		
十章	建五旗，罗钟虡。列四县，奏《韶》《武》。铿金石，扬旌羽。纵八佾，巴渝舞。咏《雅》《颂》，和律吕。于胥乐，乐圣主。	三言，十二句。	十一章	建五旗，罗钟虡。列四悬，奏《韶》《武》。铿金石，扬旌羽。纵八佾，《巴渝舞》。咏雅颂，和律吕。于胥乐，乐圣主。	三言，十二句。
十一章	化荡荡，清风泄。总英雄，御俊杰。开宇宙，扫四裔。光缉熙，美圣哲。超百代，扬休烈，流景祚，显万世。	三言，十二句。	十二章	化荡荡，清风泄。总英雄，御俊杰。开宇宙，扫四裔。光缉熙，美圣哲。超百代，扬休烈。流景祚，显万世。	三言，十二句。
十二章	皇皇显祖，翼世佐时。宁济六合，受命应期。神武鹰扬，大化咸熙。廓开皇衢，用成帝基。	四言，八句。	十三章	皇皇显祖，翼世佐时。宁济六合，受命应期。神武鹰扬，大化咸熙。廓开皇衢，用成帝基。	四言，八句。
十三章	光光景皇，无竞维烈。匡时拯俗，休功盖世。宇宙既康，九域有截。天命降鉴，启祚明哲。	四言，八句。	十四章	光光景皇，无竞惟烈。匡时拯俗，休功盖世。宇宙既康，九域有截。天命降监，启祚明哲。	四言，八句。
十四章	穆穆烈考，克明克俊。实天生德，诞膺灵运。肇建帝业，开国有晋。载德奕世，垂庆洪胤。	四言，八句。	十五章	穆穆烈考，克明克隽。实天生德，诞应灵运。肇建帝业，开国有晋。载德奕世，垂庆洪胤。	四言，八句。
十五章	明明圣帝，龙飞在天。与灵合契，通德幽玄。仰化清云，俯育重渊。受灵之祐，於万斯年。	四言，八句。	十六章	明明圣帝，龙飞在天。与灵合契，通德幽玄。仰化青云，俯育重川。受灵之祐，於万斯年。	四言，八句。

对如此大差异现象的梳理辨析，无论是从客观认识成公绥所创晋四厢乐歌的实际情况来看，还是对两部史书及其相关历史文献的校勘整理上来讲，抑或是对后来诸多总集、选集延续载录的考察，甚或是对当时仪式乐章的深化理解、文化考究上来讲，无疑都是具有重要价值和意义的。那么，何以会造成这样的不同呢？

（二）晋宋两书关于成公绥乐章出现差异的原因分析

两书所载同一个作者的同题乐章，为何会出现如此大的差异。我们认为，主要是由于《晋书·乐志》修纂者在转录《宋书·乐志》过程中，对其中一些文献的说明文字产生有误解所致。因而，我们仍应以《宋书·乐志》的载录为准，去进一步辨析造成诸多分歧的现象。首先应该明确的是，成公绥所造晋正旦大会行礼歌辞是十五章，而非十六章。从这一点上来讲，中华书局整理本将《晋书·乐志》所录歌辞分作“十六章”便是错误的。为什么会出现这种错误呢？仔细研读原著，或可得到合理的解释。《宋书·乐志》在“成公绥造”“晋四厢乐歌十六篇”的名目下，实载录有“王公上寿酒所用”“上寿酒”歌诗一章，[①] 及“雅乐正旦大会行礼诗十五章”。[②] 所以，除却“上寿酒”歌诗一章，单就“正旦大会行礼诗”而言，成公绥所造只有十五章而非十六章。而《晋书·乐志》在转录成公绥所造晋“四厢乐歌”时，漏掉了“上寿酒”一章，而只录有“正旦大会行礼歌”之内容。[③] 整理者进而又将其视作成公绥所造“四厢乐歌”十六章之全部内容，所以，会在乐章的区分上出现与宋志分法不一致的问题。而且，经查看百衲本《晋书》可知，其各章区分情况非常之不明显，甚或可以说在转抄《宋书》时即已出现了区分上的错误。[④] 检阅可知，在七、八、九三章的区分问题上，《宋书·乐志》与《乐府诗集·燕射歌辞》也不相同。具体说是，《乐府诗集·燕射歌辞》将《宋书·乐志》所载第七、八两章并为第七章，将第九章分为“登昆仑……流惠康”、“迈洪化……宴紫微”八、九两章，余并同。具体情况如下表所示。

---

① 歌辞为“上寿酒，乐未央。大晋应天庆，皇帝永无疆”。（南朝梁）沈约《宋书》卷二〇，中华书局，1974，第591页。

② 《宋书》卷二〇，中华书局，1974，第591~593页。

③ 《晋书》卷二二，中华书局，1974，第685~688页。

④ 《晋书》（新编小四库《二十五史》百衲本），浙江古籍出版社，1998，第41页。《宋书》（新编小四库《二十五史》百衲本），浙江古籍出版社，1998，第299页。

<table>
<tr><th colspan="6">成公绥造晋正旦大会行礼歌</th></tr>
<tr><th colspan="3">《宋书·乐志》</th><th colspan="3">《乐府诗集·燕射歌辞》</th></tr>
<tr><td>七章</td><td>惟天降命，翼仁祐圣。於穆三皇，载德弥盛。总齐璿玑，光统七政。百揆时序，化若神圣。四海同风，兴至仁。济民育物，拟陶钧。拟陶钧，垂惠润。皇皇群贤，峨峨英俊。德化宣，芬芳播来胤。播来胤，垂后昆。</td><td>三四五杂言。二十句。</td><td rowspan="2">七章</td><td rowspan="2">惟天降命，翼仁祐圣。於穆三皇，载德弥盛。总齐琼玑，光统七政。百揆时序，化若神圣。四海同风兴至仁，济民育物拟陶钧。拟陶钧，垂惠润。皇皇群贤，峨峨英隽。德化宣芬，芳播来胤。播来胤，垂后昆。清庙何穆穆，皇极辟四门。皇极辟四门，万机无不综。亹亹翼翼，乐不及荒，饥不遑食。大礼既行乐无极。</td><td rowspan="2">三四五杂言，二十六句。</td></tr>
<tr><td>八章</td><td>清庙何穆穆，皇极辟四门。皇极辟四门，万机无不综。娓娓翼翼，乐不及荒，饥不遑食。大礼既行，乐无极。</td><td>三四五杂言，九句。</td></tr>
<tr><td rowspan="2">九章</td><td rowspan="2">登昆仑，上增城。乘飞龙，升泰清。冠日月，佩五星。扬虹霓，建彗旌。披庆云，廕繁荣。览八极，游天庭。顺天地，和阴阳。序四气，燿三光。张帝网，正皇纲。播仁风，流惠康。迈洪化，振灵威。怀万方，纳九夷。朝阊阖，宴紫微。</td><td rowspan="2">三言，二十六句。</td><td>八章</td><td>登昆仑，上曾城。乘飞龙，升泰清。冠日月，佩五星。扬虹蜺，建彗旌。披庆云，廕繁荣。览八极，游天庭。顺天地，和阴阳。序四时，曜三光。张帝网，正皇纲。播仁风，流惠康。</td><td>三言，二十句。</td></tr>
<tr><td>九章</td><td>迈洪化，振灵威。怀万方，纳九夷。朝阊阖，宴紫微。[1]</td><td>三言，六句。</td></tr>
</table>

今查阅百衲本《宋书·乐志》可知，《乐府诗集》此处关于七、八、九三章的区分或更为合理。[2] 总体上讲，《宋书》与《乐府诗集》关于成公绥所造"正旦大会行礼歌"乐章载录区别不是太大，仅有七、八、九三章区分上的不同，主要应是因为《乐府诗集》在以成公绥所造"晋四厢乐

① （宋）郭茂倩《乐府诗集》卷一三，中华书局，1979，第191~192页。

② 《宋书》（百衲本），浙江古籍出版社，1998，第299页。

歌”的名义下，同时载录有“王公上寿酒歌”及“正旦大会行礼歌”。[1]从这一点看，《乐府诗集》该部分文献资料当源自《宋书》而非《晋书》。

由于成公绥所造这十五首歌辞，每章并无明确标目，而整理者对各章句式、句数理解不同，很容易出现歧异现象。《乐府诗集》中华书局点校本整理者甚而认为“《晋书》仅十四章，少了一章”，继而再去分析其错误之处，并与《诗纪》相比勘，却愈加纷乱。[2] 如前所云，《晋书》转抄时就已经出现了失误，因而，我们认为，意欲对该部分歌诗作相对客观之解读，仍当以《宋书》所载为是。

但需注意的是，丘琼荪先生《历代乐志律志校释》中录宋晋两书《乐志》成公绥《正旦大会行礼歌》虽然也均为十五章，可两者区分仍有不同，与中华书局整理本《宋书·乐志》的析分也不相同，具体说，丘书晋宋两《志》与前引中华书局本《宋书·乐志》在前四章和末四章均是相同的。自第五章至第十一章，就《宋书·乐志》而言，丘书与中华书局点校本皆不相同。宋晋两《志》，丘书在其五、六两章的区分上也稍有不同。而该两章丘书的晋《志》却与中华书局本相同，其余各章，丘书宋晋两《志》的区分情况则是相同的。造成丘琼荪先生两书《乐志》五、六两章区分不同的具体原因，是丘先生自身没有注意到这一问题，还是后来出版社编辑排版所致，则已无法查考了。为便观览，亦列表显示如下。

成公绥《正旦大会行礼歌》乐章					
中华书局本《宋书·乐志》		丘书《宋书·乐志》		丘书《晋书·乐志》	
五章	泰始建元，凤皇龙兴。龙兴伊何，享祚万乘。奄有八荒，化育黎蒸。图书焕炳，金石有征。德光大，道熙隆。被四表，格皇穹。奕奕万嗣，明明显融。高朗令终。保兹永祚，与天比崇。	五章	泰始建元，凤皇龙兴。龙兴伊何？享祚万乘。奄有八荒，化育黎蒸。图书焕炳，金石有征。德光大，道熙隆。被四表，格皇穹。奕奕万嗣，明明显融。	五章	泰始建元，凤皇龙兴。龙兴伊何？享祚万乘。奄有八荒，化育黎蒸。图书既焕，金石有征。德光大，道熙隆。被四表，格皇穹。奕奕万嗣，明明显融。高朗令终。保兹永祚，与天比崇。

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷一三，中华书局，1979，第190~192页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷一三，中华书局，1979，第192页。

续表

成公绥《正旦大会行礼歌》乐章					
中华书局本《宋书·乐志》		丘书《宋书·乐志》		丘书《晋书·乐志》	
六章	圣皇君四海，顺人应天期。三叶合重光，泰始开洪基。明耀参日月，功化侔四时。宇宙清且泰，黎庶咸雍熙。善哉雍熙。	六章	高朗令终，保兹永祚，与天比崇。圣皇君四海，顺人应天期。三叶合重光，泰始开洪基。明耀参日月，功化侔四时。宇宙清且泰，黎庶咸雍熙。善哉雍熙！	六章	圣皇居四海，应天期。三叶合重光，泰始开洪基。明曜参日月，功化侔四时。宇宙清且泰，黎庶咸雍熙。善哉雍熙！
七章	惟天降命，翼仁祐圣。於穆三皇，载德弥盛。总齐璿玑，光统七政。百揆时序，化若神圣。四海同风，兴至仁。济民育物，拟陶钧。拟陶钧，垂惠润。皇皇群贤，峨峨英俊。德化宣，芬芳播来胤。播来胤，垂后昆。	七章	惟天降命，翼仁祐圣。於穆三皇，载德弥盛。总齐璿玑，光统七政。百揆时序，化若神圣。	七章	惟天降命，翼仁祐圣。於穆三皇，载德弥盛。总齐璇玑，光统七政。百揆时序，化若神圣。
八章	清庙何穆穆，皇极辟四门。皇极辟四门，万机无不综。娓娓翼翼，乐不及荒，饥不遑食。大礼既行，乐无极。	八章	四海同风，兴至仁。济民育物，拟陶钧。拟陶钧，垂惠润。皇皇群贤，峨峨英俊。德化宣，芬芳播来胤。播来胤，垂后昆。	八章	四海同风，兴至仁。济民育物，拟陶钧。拟陶钧，垂惠润。皇皇群贤，峨峨英俊。德化宣，芬芳播来胤。播来胤，垂后昆。
九章	登昆仑，上增城。乘飞龙，升泰清。冠日月，佩五星。扬虹霓，建彗旌。披庆云，廕繁荣。览八极，游天庭。顺天地，和阴阳。序四气，燿三光。张帝网，正皇纲。播仁风，流惠康。迈洪化，振灵威。怀万方，纳九夷。朝阊阖，宴紫微。	九章	清庙何穆穆，皇极辟四门。皇极辟四门，万机无不综。娓娓翼翼，乐不及荒，饥不遑食。大礼既行，乐无极。	九章	清庙何穆穆，皇极辟四门。皇极辟四门，万机无不综。亹亹翼翼，乐不及荒，饥不遑食。大礼既行，乐无极。

续表

成公绥《正旦大会行礼歌》乐章					
中华书局本《宋书·乐志》		丘书《宋书·乐志》		丘书《晋书·乐志》	
十章	建五旗，罗钟虡。列四县，奏《韶》《武》。铿金石，扬旌羽。纵八佾，巴渝舞。咏《雅》《颂》，和律吕。于胥乐，乐圣主。	十章	登昆仑，上增城。乘飞龙，升泰清。冠日月，佩五星。扬虹蜺，建彗旌。披庆云，荫繁荣。览八极，游天庭。顺天地，和阴阳。序四气，耀三光。张帝网，正皇纲。播仁风，流惠康。迈洪化，振灵威。怀万方，纳九夷。朝阊阖，宴紫微。	十章	登昆仑，上层城。乘飞龙，升泰清。冠日月，佩五星。扬虹蜺，建彗旌。披庆云，荫繁荣。览八极，游天庭。顺天地，和阴阳。序四时，耀三光。张帝网，正皇纲。播仁风，流惠康。迈洪化，振灵威。怀万方，纳九夷。朝阊阖，宴紫微。
十一章	化荡荡，清风泄。总英雄，御俊杰。开宇宙，扫四裔。光缉熙，美圣哲。超百代，扬休烈，流景祚，显万世。	十一章	建五旗，罗钟虡。列四县，奏《韶》《武》。铿金石，扬旌羽。纵八佾，巴渝舞。咏《雅》《颂》，和律吕。于胥乐，乐圣主。化荡荡，清风泄。总英雄，御俊杰。开宇宙，扫四裔。光缉熙，美圣哲。超百代，扬休烈，流景祚，显万世。①	十一章	建五旗，罗钟虡。列四悬，奏《韶》《武》。铿金石，扬旌羽。纵八佾，巴渝舞。咏《雅》《颂》，和律吕。于胥乐，乐圣主。化荡荡，清风泄。总英雄，御俊杰。开宇宙，扫四裔。光缉熙，美圣哲。超百代，扬休烈，流景祚，显万世。②

（三）从成公绥与傅玄、荀勖、张华的比较看其所创乐章的组成

为了更好地认识和说明成公绥所造十五章“正旦大会行礼歌”的诸多问题，我们还可以与当时其他几人所创同类歌辞乐章进行比较。成功绥造四厢乐歌十六篇（含“上寿酒”歌一章、“正旦大会行礼乐”歌十五章），时在晋武帝泰始五年（269），同时造作这些乐章的还有傅玄、荀勖、张华等。就此，《宋书·乐志》载：

① 丘琼荪：《历代乐志律志校释》（第二分册），人民音乐出版社，1999，第198~199页。

② 丘琼荪：《历代乐志律志校释》（第二分册），人民音乐出版社，1999，第55~56页。

> 晋武泰始五年，尚书奏使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒食举乐哥诗。诏又使中书郎成公绥亦作。张华表曰："按魏上寿食举诗及汉氏所施用，其文句长短不齐，未皆合古。盖以依咏弦节，本有因循，而识乐知音，足以制声，度曲法用，率非凡近所能改。二代三京，袭而不变，虽诗章词异，兴废随时，至其韶逗曲折，皆系于旧，有由然也。是以一皆因就，不敢有所改易。"荀勖则曰："魏氏哥诗，或二言，或三言，或四言，或五言，与古诗不类。"以问司律中郎将陈颀，颀曰："被之金石，未必皆当。"故勖造晋哥，皆为四言，唯王公上寿酒一篇为三言五言，此则华、勖所明异旨也。①

相似记载亦见于《晋书·乐志》。② 兹将傅玄、荀勖、张华等人关于晋四厢乐歌的创制情况大致梳理如下：

傅玄造"晋四厢乐歌"三首（含"正旦大会行礼歌""上寿酒歌""食举东西厢歌"），其中"正旦大会行礼歌"为"《天鉴》四章，章四句"；"上寿酒歌"为"《於赫》一章，八句"；"食举东西厢歌"为"天命十三章，章四句"。如将"上寿酒歌"一章单独出来的话，则"正旦大会行礼歌"、"食举东西厢歌"合为十七章，且皆为整齐之四言句式。十分清楚。③

荀勖所造"晋四厢乐歌"亦为"十七篇"（含"正旦大会行礼歌四篇"、"正旦大会王公上寿酒歌一篇"、"食举乐东西厢歌十二篇"）。如将"上寿酒歌"一篇单独出来的话，其"正旦大会行礼歌""食举乐东西厢歌"合为十六篇。其中"正旦大会行礼歌"四篇，皆为一章、八句结构模式，且皆为四言之齐言句式。④ 张华所造"晋四厢乐歌"十六篇（含"王公上寿诗一章""食举东西厢乐诗十一章""雅乐正旦大会行礼诗四章"）。如将"王公上寿诗"一章单独出来的话，则"食举东西厢乐诗""雅乐正旦大会行礼诗"合为十五篇。与成公绥所造篇数恰好相同。⑤

从歌辞创作形式上看，以上四人是有显著不同的。造成这种不同的原因，和乐府歌诗创作是"因声以度词"还是"选词以配乐"的不同方式相

---

① 《宋书》卷一九，中华书局，1974，第539页。
② 《晋书》卷二二，中华书局，1974，第685页。
③ 《宋书》卷二〇，中华书局，1974，第2册，第581~582页。
④ 《宋书》卷二〇，中华书局，1974，第583~587页。
⑤ 《宋书》卷二〇，中华书局，1974，第587~590。

对应。元稹在其《乐府古题序》中曾论析说："诗之流为二十四名……诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操以下八名……在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。……斯皆由乐以定词，非选词[1]以配乐也。……由诗而下九名，皆属事而作，……后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。"[2]

从歌辞创作皆追求整齐的四言句式来看，荀勖与傅玄相类，同属"选词以配乐"之创作风格。而成公绥和张华的歌辞创作更多考虑的是"依咏弦节，本有因循"，虽"文句长短不齐"，而"识乐知音，足以制声"，故其辞之造作方式是因袭汉魏，无所改易，他们二人显然同属"因声以度词"的创作风格。两种方式的不同，"其实质取向，乃表现在辞章的创作，是以'乐'为准则，还是以'词'为准则的问题上"。[3] 尽管形式不同，但其歌辞都是要考虑配乐使用的。进一步讲，则可知他们只是对古乐及古辞的取向不同而已。傅玄、荀勖趋向于周代礼乐，所以会以《诗经》的四言作为古乐辞创作之选项；而成公绥、张华则是以汉魏礼乐作为取法对象的，因而其歌诗创作在句式、句数等方面便要灵活得多。

有基于此，我们便可以将成公绥与张华除"上寿酒"歌诗以外的"四厢乐歌"作一对比了。《宋书·乐志》载张华"食举东西厢乐诗十一章""雅乐正旦大会行礼诗四章"的情况如下。

"食举东西厢乐诗"十一章：

> 明明在上，丕显厥繇。翼翼三寿，蕃后惟休。群生渐德，六合承流。
>
> 三正元辰，朝庆鳞萃。华夏奉职贡，八荒觐殊类。黻冕充广庭，鸣玉盈朝位。济济朝位，言观其光。仪序既以时，礼文涣以彰。思皇享多祜，嘉乐永无央。
>
> 九宾在庭，胪赞既通。升瑞奠贽，乃侯乃公。穆穆天尊，隆礼动

---

① 词，原作"调"。中华书局点校本《元稹集》卷二三《乐府古题序》注曰："调，疑当作'词'。"因改。冀勤点校《元稹集》卷二三，中华书局，1982，第255页注3。

② 冀勤点校《元稹集》，中华书局，1982，第254页。

③ 王福利：《行体乐府四题》，《江海学刊》2014年第4期。

容。履端承元吉，介福御万邦。

朝享，上下咸雍。崇多仪，繁礼容。舞盛德，歌九功。扬芳烈，播休踪。皇化洽，洞幽明。怀柔百神，辑祥祯。潜龙跃，雕虎仁。仪凤鸟，届游麟。枯蠹荣，竭泉流。菌芝茂，枳棘柔。和气应，休徵滋。协灵符，彰帝期。绥宇宙，万国和。昊天成命，赉皇家，赉皇家。

世资圣哲，三后在天，启鸿烈。启鸿烈，隆王基。率土讴吟，欣戴于时。恒文示象，代气著期。

泰始开元，龙升在位。四隩同风，燮宁殊类。五韪来备，嘉生以遂。

凝庶绩，臻太康。申繁祉，胤无疆。本枝百世，继绪不忘。继绪不忘，休有烈光。永言配命，惟晋之祥。

圣明统世，笃皇仁。广大配天地，顺动若陶钧。玄化参自然，至德通神明。清风畅八极，流泽被无垠。

於皇时晋，奕世齐圣。惟天降嘏，神祇保定。弘济区夏，允集大命。有命既集，光帝猷。大明重耀，鉴六幽。声教洋溢，惠滂流。惠滂流，移风俗。多士盈朝，贤俊比屋。敦世心，斲彫反素朴。反素朴，怀庶方。干戚舞阶庭，疏狄说遐荒。扶南假重译，肃慎袭衣裳。云覆雨施，德洽无疆。旁作穆穆，仁化翔。

朝元日，宾王庭。承宸极，当盛明。衍和乐，竭祇诚。仰嘉惠，怀德馨。游淳风，泳淑清。协亿兆，同欢荣。建皇极，统天位。运阴阳，御六气。殷群生，成性类。王道泱，治功成。人伦序，俗化清。虔明祀，祗三灵。崇礼乐，式仪刑。

庆元吉，宴三朝。播金石，咏泠箫。奏《九夏》，舞《云》《韶》。迈德音，流英声。八纮一，六合宁。六合宁，承圣明。王泽洽，道登隆。绥函夏，总华戎。齐德教，混殊风。混殊风，康万国。崇夷简，尚敦德。弘王度，表遐则。

"雅乐正旦大会行礼诗"四章：

於赫皇祖，迪哲齐圣。经纬大业，基天之命。克开洪绪，诞笃天庆。旁济彝伦，仰齐七政。

烈烈景皇，克明克聪，静封略，定勋功。成民立政，仪刑万邦。式固崇轨，光绍前踪。

允文烈考，浚哲应期。参德天地，比功四时。大亨以正，庶绩咸熙。肇启晋宇，遂登皇基。

明明我后，玄德通神。受终正位，协应天人。容民厚下，育物流仁。跻我王道，晖光日新。[1]

以上是中华书局点校本《宋书》的载录情况，《乐府诗集》与之载录内容相同，但其中关于“食举东西厢乐诗”的分章方法与之亦不相同。

比较可知，成公绥所创“正旦大会行礼歌”十五首虽然没有像张华等人那样再细加区分，但它与张华区分后的“食举东西厢乐歌”（十一篇）、“正旦大会行礼歌”（四篇）两类是相对应的。而且，除傅玄所造“正旦大会行礼歌”（四章、章四句）外，无论是荀勖，还是张华，他们所明确标出的“正旦大会行礼歌”四章，同成公绥所造“正旦大会行礼歌”十五章的末四章在形式、风格上完全相同，内容也非常相似。所以，可以推断出成公绥所创十五首“正旦大会行礼歌”也应是由前面十一首的“食举东西厢乐歌”和后面四首“正旦大会行礼歌”组成的，史书所载没有明确区分而已。就此问题，张梅亦有相同的认识和辨析，她指出：“成公绥的《四厢乐歌》不仅结构体制与张华的相同，语言形式上也是相同的……两人的《行礼诗》内容完全相同”，依次歌颂皇祖（司马懿）、景皇（司马师）、文王（司马昭）和武帝（司马炎）。[2] 为便比较，特将《宋书·乐志》所载成功绥所创十五章后四章的内容与荀勖、张华明确标目为“正旦大会行礼歌”的情况列表如下。

成公绥、张华、荀勖各自所造“晋正旦大会行礼歌”

成公绥（末四篇）	张华	荀勖
皇皇显祖，翼世佐时。宁济六合，受命应期。神武鹰扬，大化咸熙。廓开皇衢，用成帝基。（十二章）	於赫皇祖，迪哲齐圣。经纬大业，基天之命。克开洪绪，诞笃天庆。旁济彝伦，仰齐七政。	於皇元首，群生资始。履端大享，敬御繁祉。肆觐群后，爰及卿士。钦顺则元，允也天子。（《於皇》一章，八句。当《於赫》）

① 《宋书》卷二〇，中华书局，1974，第588~590页。

② 张梅：《成公绥〈正旦大会行礼歌〉辨证二题》，《古籍整理研究学刊》2014年第2期。

续表

成公绥、张华、荀勖各自所造“晋正旦大会行礼歌”		
成公绥（末四篇）	张华	荀勖
光光景皇，无竞维烈。匡时拯俗，休功盖世。宇宙既康，九域有截。天命降鉴，启祚明哲。（十三章）	烈烈景皇，克明克聪，静封略，定勋功。成民立政，仪刑万邦。式固崇轨，光绍前踪。	明明天子，临下有赫。四表宅心，惠浃荒貊。柔远能迩，孔淑不逆。来格祁祁，邦家是若。（《明明》一章，八句。当《巍巍》）
穆穆烈考，克明克俊。实天生德，诞膺灵运。肇建帝业，开国有晋。载德奕世，垂庆洪胤。（十四章）	允文烈考，浚哲应期。参德天地，比功四时。大亨以正，庶绩咸熙。肇启晋宇，遂登皇基。	光光邦国，天笃其祜。丕显哲命，顾柔三祖。世德作求，奄有九土。思我皇度，彝伦攸序。（《邦国》一章，八句。当《洋洋》）
明明圣帝，龙飞在天。与灵合契，通德幽玄。仰化清云，俯育重渊。受灵之祐，於万斯年。（十五章）	明明我后，玄德通神。受终正位，协应天人。容民厚下，育物流仁。跻我王道，晖光日新。	惟祖惟宗，高朗缉熙。对越在天，骏惠在兹。聿求厥成，我皇崇之。式固其犹，往敬用治。（《祖宗》一章，八句。当《鹿鸣》）

显然，成公绥所造“正旦大会行礼歌”的前十一章，即当对应于张华及荀勖、傅玄等所创制之“东西厢食举歌诗”，统计可知，除傅玄为十三章（每章皆为四言四句体式）52句，风格与其他三人区别较大外，成公绥所造这十一章歌辞为114句，张华为十一章166句，荀勖为十二篇176句。成公绥、张华所造风格上仍然较为接近，荀勖所造则皆为四言句式，只是各章句数有别而已。关于张华所创东西厢食举乐歌的分章情况，《乐府诗集·燕射歌辞》与《宋书·乐志》又有不同，现据中华书局整理本《宋书》及《乐府诗集》所载，将成公绥、张华①、荀勖三人各章大致情况列表如下。

① 中华书局整理本《乐府诗集·燕射歌辞》张华所造晋“食举东西厢乐诗”分章情况，在该书卷一三，第188~189页。

成公绥、张华、荀勖各自所造"晋东西厢食举乐歌诗"体式

	成公绥	张华		荀勖
	《宋书·乐志》	《宋书·乐志》	《乐府诗集·燕射歌辞》	《宋书·乐志》
一	四五杂言，前八句为四言，次四句五言，次二句四言。十四句。	四言，六句。	四五杂言，前八句为四言，次四句为五言，十二句。	四言，八句。
二	三四五杂言，三三五五、四四四四四四、五五句式。十二句。	四五杂言，四四五五五五，四四五五五五句式，十二句。	四五杂言，四四、五五、五五句式，六句。	四言，十二句。
三	二三四五杂言，十四句。	四四四四四四，五五句式，八句。	四四四四四四，五五句式，八句。	四言，十二句。
四	三四杂言，前十二句为三言，次四三句式，次四四三三三句式，次四四句式。二十一句。	二三四杂言，二十九句。	二三四杂言，八句。	四言，八句。
五	三四杂言，前八句四言，次四句三言，次五句四言。十七句。	四四三三三，四四四四句式，九句。	三四杂言，前四句为三三四三句式，次十四句为三言句式，末三句为四三三句式。二十一句。	四言，八句。
六	四五杂言，前八句五言，末句四言。九句。	四言，六句。	三四杂言，首为四四三句式，次为三三四四四四句式，九句。	四言，十六句。
七	三四五杂言，前八句四言，次四三四三句式，次三三句式，次四四句式，次三五句式，次三三句式。二十句。	三四杂言，三三三三，四四四四四四句式，十句。	前六句四言，次四句三言，末六句四言。十六句。	四言，二十八句。
八	三四五杂言，五五五五、四四四、四三句式。九句。	三四五杂言，四三，五五五五五句式，八句。	五七杂言。七五五，五五五五句式。七句。	四言，八句。

续表

成公绥、张华、荀勖各自所造"晋东西厢食举乐歌诗"体式				
成公绥		张华		荀勖
《宋书·乐志》		《宋书·乐志》	《乐府诗集·燕射歌辞》	《宋书·乐志》
九	三言，二十六句；	三四五杂言，四四四四四四，四三，四三，四三，三三，四四，三五，三三，五五五五，四四，四三句式，二十八句。	前六句四言，次三句七言，次四句为三三四四句式，次四句为三五三三句式，次四句为五言句式，次四句为四四四三句式。二十五句。	四言，二十六句。
十	三言，十二句	三言，二十六句。	三言，二十六句。	四言，十二句。
十一	三言，十二句。	三言，二十四句。	三言，二十四句。	四言，二十六句。
十二			四言，十二句。	

张梅曾根据《乐府诗集》中张华《食举乐诗》的句式结构，以及诗歌内容的上下衔接，"将成公绥的《食举乐诗》重新分章，对张华的《食举乐诗》略作调整"，可资参考。[①]

综上论析，可得出如下几点结论：（1）与晋四厢乐制相对应的四厢乐歌主要由"上寿酒歌"一章、"雅乐正旦大会行礼诗"十五章组成，性质为庙堂乐歌，隶属"燕射"中燕飨、食举乐小类，与射礼射乐分属两途。（2）关于成公绥所创晋四厢乐歌，《宋书·乐志》的载录是完整的，其所创歌诗计十六篇，包括"上寿酒章"一篇、"雅乐正旦大会行礼诗十五章"。（3）《晋书·乐志》在成功绥所创"四厢乐歌"的名目下，仅转录有"正旦大会行礼诗"，而遗漏了"上寿酒"一章。并进一步将这本为十五章的"正旦大会行礼诗"视作四厢乐歌十六篇内容之全部而进行区分诗章的话，显然是错误的。而后来的整理版本之所以会出现十六章的分法，起因当即在此。（4）《晋书·乐志》及其后随者所出现的各种问题，皆不应不加辨析而盲从，而应以《宋书·乐志》的载录为主要判断依据。（5）今将百衲本《宋书·乐志》与中华书局点校本《乐府诗集》比勘，

① 张梅：《成公绥〈正旦大会行礼歌〉辨证二题》，《古籍整理研究学刊》2014年第2期。

笔者认为关于第七、八、九三章出现的差异，应以这两书的记载为是。中华书局整理本《宋书·乐志》的区分可能出现了失误。(6) 经与同时造作晋四厢乐歌诗的张华、傅玄、荀勖等人相关文献比较可知，成功绥所造十五章“雅乐正旦大会行礼诗”当亦是由“食举东西厢乐歌”和“正旦大会行礼歌”两部分组成，其中，前十一首为“食举东西厢乐歌”，后四章为“正旦大会行礼歌”。《宋书·乐志》实是将这两类歌诗同归于“雅乐正旦大会行礼诗”名义下载录的。



文献考辨

汉《郊祀歌》十九章编排顺序和“辞多难晓”原因探析

李腾焜

（中山大学中文系 广州 510275）

摘　要：《汉书·礼乐志》著录的《郊祀歌》十九章，是表达封禅仪式的一个整体，编排顺序有其内在的理路。深入汉帝国祭祀活动的历史过程中考察文本的生成，可知十九章主要经过两次系统的编纂：第一次用于元封元年首次封禅，结合甘泉与汾阴的祭礼，初步形成与泰山封禅密切对应的歌辞体系；第二次用于元封五年增修封禅，在完善基本体系的同时，进一步结合雍地的祭礼，大致形成十九章的整体规模。制歌选用古奥难通的风格，是规范君臣秩序的一种策略，凝结着皇帝与儒生之间的权力关系。

关键词：汉《郊祀歌》　十九章　编排顺序　泰山封禅　君臣关系

作者简介：李腾焜，男，1992 年生，广东潮州人。现为中山大学中文系 2016 级硕士研究生。

汉《郊祀歌》十九章，是汉代郊天祭地的重要乐歌，对其编排顺序的研究，历来已有很多讨论。论者多认为十九章有内在的理路，代表如张强较早考察“太一—天地—五帝”的内在结构，指出《日出入》扮演主题转换的角色[①]；又如赵颖畅考察十九章整体的仪式过程，将其视为一系列的歌舞和相关的汇报表演。[②] 亦有论者提出不同看法，代表如张树国结合祭祀活动的发展进行历时性研究，将十九章拆分为正歌与散歌，认为次序应

① 参见张强《郊祀歌考论》，《淮阴师范学院学报》1998 年第 3 期。后来论者多以十九章前为祠神，后为纪瑞，但仍较难解释为何在纪瑞诸歌之间插入《后皇》《五神》两章。

② 赵颖畅：《西汉郊庙乐府研究》，北京师范大学硕士学位论文，2008。

是后来由匡衡等人“按照儒家祭祀的传统重新排序”[1]，而非武帝制歌时已有整体的考虑；又如许云和先生认为十九章中祠神乐用乐节次完全颠倒，纪瑞诗亦未按创作时间排序，故只是总杂一处，未见次序。[2] 可见，对于十九章的编排顺序，以及相关歌辞的具体解读，学界仍有许多不同意见，有必要再做细致全面的辨析。本文认为，要在前人研究的基础上有所推进，有三点需要注意。

首先，必须细致考察歌辞的内容。班固基本以首数字为歌辞命名，有些题名与内容相关，有些则无关，所以解读不能望题生义，而应细致考察具体文本。另外，历来论者多习惯性地依赖《汉书》诸注，且多停留在表层文义的解释，实际上郊祀歌许多内容都有特定的历史意涵，需要结合汉代的语境进行深度把握。由此，我们才能更踏实地进行各章之间的联系阐发，分析整体的结构性。

其次，必须全面认识汉帝国祭祀活动的历史过程。研究作为整体的十九章，需要以时间为纲，将之放入这个历史过程中去考察，不能只检取直接相关的材料以为互证。历来论者多直接结合甘泉祭神仪式进行研究，少有如张树国一样注意到当时同样作为国家祭祀的泰山封禅。另外，相比某些难以确定的“制歌”时间，我们更应该在细读歌辞的基础上，重视“用歌”的场合。由此，可以发现作为一个整体的十九章，与泰山封禅整个流程存在密切的联系。

最后，在“过程”中认识“结构”。在历时性的视野下，我们看到制歌时间有先后，祭祀仪式亦有发展；在结构性的视野下，《史记·乐书》《汉书·礼乐志》均有“作十九章”的说法[3]，可知当时已将“十九章”视为一个整体，各章之间明显存在的关联亦不容忽视。所以，我们应该具备层累发生的视野，意识到随着历史发展，十九章郊祀歌经过多次编纂才最终成型，因之考察不同时期的不同编纂思路，看这些乐歌是如何被慢慢整合到一个体系中去的。

---

① 参见张树国《汉武帝时代国家祭祀的逐步确立与〈郊祀歌〉十九章创制时地考论》，《杭州师范大学学报》2009 年第 2 期。相比论者多将十九章当作静态的整体进行结构分析，张氏的思路值得称道，具体解读则有可商之处。

② 许云和：《汉〈郊祀歌〉十九章考论》，见其《乐府推故》，北京大学出版社，2012，第 31～64 页。

③ 《史记》卷二十四，中华书局，2014，第 1400 页。《汉书》卷二十二，中华书局，1962，1045 页。

本文即以时间为线索，依次讨论郊祀歌编纂的不同阶段。

一　为战告祷：《朝陇首》的制作时间与历史语境

《朝陇首》是郊祀歌十九章之第十七章，《汉书·礼乐志》题下小注为“元狩元年行幸雍获白麟作”①，制作时间最早。历来论者多简单将其视为纪瑞之歌，其实是一首为战告祷黄帝之歌。

在考察歌辞内容之前，有必要重新检讨制歌的时间。笔者认为，郊雍获麟与制作《朝陇首》当在元狩四年（前119）。历来论者基本遵循《礼乐志》的记载，鲜有异议；辛德勇基于施之勉等人的研究，通过细致的考证，确认武帝建元、元光、元朔、元狩四个年号为元鼎三年（前114）追改，班固误以为“因瑞名元皆是改元当年之事”，故将郊雍获麟系于元狩元年，亦误增得鼎于元鼎元年（应该只有元鼎四年出鼎一次，非两次）。在此基础上，论证武帝郊雍获麟当在元狩五年，关键论据来自《史记·封禅书》：

> 其后，天子苑有白鹿，以其皮为币，以发瑞应，造白金焉。其明年，郊雍，获一角兽，若麃然。有司曰：“陛下肃祗郊祀，上帝报享，锡一角兽，盖麟云。”于是以荐五畤，畤加一牛以燎。锡诸侯白金，风符应合于天也。②

因造皮币白金在元狩四年冬，故认为“其明年”之郊雍获麟当在元狩五年。③

辛德勇廓清班固对改元的误解甚确，但关于郊雍获麟的讨论则有可商之处。首先，《封禅书》仅云“其后”，而不是“其后某岁/年”，未明言更年，应该只是作为插叙，不能作为“其明年”承接的年份。如后文有“其后则又作柏梁、铜柱、承露仙人掌之属矣”④，作柏梁台事在元鼎二年，但插叙在元狩年间。其次，据《封禅书》，赐诸侯白金下文为：

---

① 《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1068页。

② 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1667页。

③ 以上主要参见辛德勇《建元与改元：西汉新莽年号研究》，中华书局，2013，第27~36页。

④ 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1668页。

其明年，齐人少翁以鬼神方见上。……于是乃拜少翁为文成将军……居岁余，其方益衰，神不至。……于是诛文成将军，隐之。……文成死明年，天子病鼎湖甚。[①]

如果郊雍获麟在元狩五年，那么少翁见上在六年，居岁余被诛在元鼎元年，明年武帝病鼎湖在元鼎二年。这与辛德勇考证武帝病在元鼎元年相牴牾[②]，亦可见获麟不在元狩五年。

笔者认为，类似将元鼎四年出鼎误增至元年，《汉书·武帝纪》载元狩元年郊雍应该也是班固误增，而不是转移原来就有的一次。因为截至天汉年间，《封禅书》载武帝郊雍六次，《武帝纪》则为七次（元光六年武帝幸雍未郊，不计），无一遗漏，却多出元狩二年的一次。所以，元狩年间当如《封禅书》所记，仅有一次郊雍，班固记为两次，应该类似记载元鼎年间两次出鼎，都是误增一次。

所以，郊雍获麟不在元狩元年，但不应另系于元狩五年。那么，是否如《武帝纪》所载，元狩年间唯一一次郊雍且获麟，当在元狩二年呢？这也是值得重新检讨的，疑点就在终军的《白麟奇木对》。据《汉书·终军传》：

（终军）从上幸雍祠五畤，获白麟，一角而五蹄。时又得奇木，其枝旁出，辄复合于木上。上异此二物，博谋群臣。军上对曰：……南越窜屏葭苇，与鸟鱼群，正朔不及其俗。有司临境，而东瓯内附，闽王伏辜，南越赖救。北胡随畜荐居，禽兽行，虎狼心，上古未能摄。大将军秉钺，单于犇幕；票骑抗旌，昆邪右衽。是泽南洽而威北畅也。……今野兽并角，明同本也；众支内附，示无外也。若此之应，殆将有解编发，削左衽，袭冠带，要衣裳，而蒙化者焉。斯拱而竢之耳！对奏，上甚异之，由是改元为元狩。后数月，越地及匈奴名王有率众来降者，时皆以军言为中。[③]

① 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1667~1668页。

② 辛德勇：《建元与改元：西汉新莽年号研究》，中华书局，2013，第29~30页。许云和先生亦考少翁死于元狩六年，武帝病在元鼎元年，应属可信，参见许云和《少翁以方夜致王夫人、李夫人神貌考》，许云和《乐府推故》，北京大学出版社，2012，第104~111页。

③ 《汉书》卷六十四，中华书局，1962，第2814~2817页。

这篇奏对长期难解，因为此前认为元狩元年获麟，但“票骑抗旌，昆邪右衽”却是二年春、秋之事，终军何以能未卜先知？同样，因当时以十月为岁首，也就不可能先奏于元狩二年冬了。所以我们推断，郊雍获麟亦不当在元狩二年，而应在元狩四年。

以郊雍获麟在元狩四年冬十月，一是同年冬正好“以发瑞应”造皮币白金[①]，且契合《封禅书》下文少翁见上至武帝病鼎湖的时间；二是终军此时言二年之事，亦属自然；三是久难理解的“匈奴名王有率众来降者”亦有可据。论者多认为指的是“昆邪右衽”，遂不能解，但据《汉书·景武昭宣元成功臣表》，元狩四年随着漠北之战的空前胜利，正有匈奴王来降：

> 湘成侯敞屠洛：以匈奴符离王降侯，千八百户。六月丙子封，七年，元鼎五年，坐酎金免。
>
> 散侯董舍吾：以匈奴都尉降侯，千一百户。六月丙子封，十七年薨。
>
> 臧马康侯雕延年：以匈奴王降侯，八百七十户。六月丙子封，五年薨，亡后。[②]

所谓“名王”，颜师古有注云“谓有大名，以别诸小王也”。[③] 相比之下，符离王敞屠洛可称名王，雕延年则属小王了。都尉董舍吾、小王雕延年或即符离王部众[④]，当为同批降汉，即所谓“匈奴名王有率众来降”，其时亦在获麟“后数月”。

综上，笔者认为武帝郊雍获麟当在元狩四年，班固或因三、二形近，先是误记为元狩二年，《武帝纪》本应作二年郊雍获麟；但因班固还误解了改元的思路，遂在元狩元年增加了一次郊雍，且将获麟事系于其下。

---

① “以发瑞应”即指获麟。造白金本出于国家财政的目的，正好以应瑞为名来推行。所获兽“若麃然”，麃，《孝武本纪》韦昭注云：“楚人谓麋为麃”，《索隐》引《尔雅》云“麋，大鹿也，牛尾一角”，可知麃为鹿属。所以，之所以用白鹿皮制皮币，应是附会新获之白麟，同样以应瑞为名来推行。《平准书》载“是时禁苑有白鹿而少府多银锡”，玩其语意，白鹿或久在禁苑为天子赏玩，一如银锡久积少府，适应急需要，就地附会取材而已。

② 《汉书》卷十七，中华书局，1962，第652页。《史记》卷二十《建元以来侯者年表》亦载，稍略，第1243~1244页。

③ 《汉书》卷八，中华书局，1962，第262页。

④ 类似元狩二年昆邪王降汉，其三个裨王与一个大当户同被封侯，参见《史记》卷一百十一，中华书局，2014，第3554页。

厘清获麟与制歌的时间，有助于我们理解《朝陇首》的歌辞内容与历史语境。元狩四年冬十月郊雍获麟之后，其夏随遣卫青、霍去病各领五万兵北征匈奴，取得决定性的大胜并封狼居胥，“是后匈奴远遁，而幕南无王庭”[1] ——汉匈决战正是此章的历史语境。为讨论方便，先引歌辞如下：

> 朝陇首，览西垠，雷电尞，获白麟。爰五止，显黄德。图匈虐，熏鬻殛。辟流离，抑不详。宾百僚，山河飨。掩回辕，鬗长驰。腾雨师，洒路陂。流星陨，感惟风。籋归云，抚怀心。[2]

《朝陇首》因其战争语境，是郊祀歌中相对特殊的一章，获麟其实只占很小的篇幅，并非核心内容。首句“朝陇首，览西垠”涉及具体的地理位置，武帝后来有诏追述：“往者朕郊见上帝，西登陇首，获白麟以馈宗庙。”[3] 陇西久为匈奴所据，直到元狩二年霍去病出陇，“断匈奴右臂”，始并入汉家版图。武帝不仅郊雍，还登上陇山眺望，颇有视察疆土、宣示战功的意味，白麟被视为上天对汉家战功的报飨，与终军奏对的思路相同。“图匈虐，熏鬻殛”直写仍有匈奴为祸，此前一年元狩三年秋，恰有匈奴又一次南侵，“入右北平、定襄，杀略千余人”[4]，其在北方的主力仍有待对付。“辟流离，抑不详”一句，王念孙对颜师古注提出异议：

> 师古曰：“流离不得其所者，为开道路，使之安集。违道不祥善者，则抑黜之，以申惩劝也。”念孙案：师古以“辟”为“开”，以“流离”为“不得其所者”，则“辟流离”三字义不相属，故增数字以释之曰“为开道路使之安集”，其失也迂矣。余谓“流离”者，枭也，所以喻恶人。《邶风·旄丘篇》“流离之子”，陆机曰：“流离，枭也，自关而西谓枭为流离。”“辟”之言屏除，谓屏除恶人也。……“辟流离”、“抑不详”两句同义，皆承上文“图匈虐，熏鬻殛”而言。[5]

---

① 《史记》卷一百十，中华书局，2014，第3517页。

② 歌辞参见《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1068页。

③ 《汉书》卷六，中华书局，1962，第206页。

④ 《汉书》卷六，中华书局，1962，第177页。

⑤ （清）王念孙撰，徐炜君等校《读书杂志》，上海古籍出版社，2015，第561~562页。陆机当作陆玑。

其说甚确，“流离”应是喻指匈奴。“不详”当用《老子》的“兵者不祥之器，非君子之器”，承前句而下，意为一举剿灭为祸之匈奴，平息兵事。所谓“回辕”“归云”，则是战胜而归之意。

值得注意的是，《朝陇首》不仅涉及汉匈战争，还与黄帝关系密切。如“雷电尞”写雷电明照之象，从后来的纬书可知，黄帝传说往往与雷有关，如“轩辕，主雷雨之神”“黄帝以雷精起”等等。[①] “爰五止，显黄德”直写白麟降临显示黄帝德性，《帝临》亦有“制数以五”“嘉服上黄”，可相参照。此前武帝已用亳人谬忌之方，立祠长安东南郊祭太一天地，复于坛旁用枭和破镜祭祀黄帝。[②] 据《汉书·郊祀志》相关记载的注释：

张晏曰：“黄帝，五帝之首也，岁之始也。枭，恶逆之鸟。方士虚诞，云以岁始祓除凶灾，令神仙之帝食恶逆之物，使天下为逆者破灭讫竟，无有遗育也。”孟康曰：“枭，鸟名，食母。破镜，兽名，食父。黄帝欲绝其类，使百吏祠皆用之。破镜如貙而虎眼。”如淳曰：“汉使东郡送枭，五月五日作枭羹以赐百官。以其恶鸟，故食之也。”[③]

结合前引王念孙的观点，“辟流离”正有祭祀黄帝的仪式背景，“恶逆”“为逆者”正是汉帝国视野中的匈奴，“使百吏祠皆用之”以及此后形成“作枭羹以赐百官”的制度正是歌辞中的“宾百僚，山河飨”。此外，“腾雨师，洒路陂”也多少与黄帝有关。风伯雨师是雍地旧祀，在各种文献中往往作为开道的陪衬，围绕着排场的核心。歌辞中正有一个“鬗长驰”的形象作为核心（鬗，发长也），恰恰可以是黄帝。《韩非子·十过》载：

平公提觞而起，为师旷寿。反坐而问曰：“音莫悲于清征乎？”师旷曰：“不如清角。”平公曰：“清角可得而闻乎？”师旷曰：“不可。昔者黄帝合鬼神于西泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤皇覆

① 〔日〕安居香山、中村璋八辑《纬书集成》，河北人民出版社，1994，第763、1168页。
② 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1666页。
③ 《汉书》卷二十五，中华书局，1962，第1218~1219页。

上，大合鬼神，作为清角。今主君德薄，不足听之；听之，将恐有败。"①

这段描述构成一个完整的泰山仪式（西泰山即泰山），雨师被视为黄帝的从属，在排场中获得具体的位置与职责，"感惟风"正有"风伯进扫"的作用。这个故事流传颇广，可以推想黄帝这个形象亦随之深入人心。

通过上述考察，可见歌辞既有战争语境，又与黄帝关系密切。这两方面其实是结合在一起的，《朝陇首》应是一首为战告祷黄帝之歌。黄帝的一大特点正是武功，《史记·五帝本纪》的记载可以视为当时对黄帝的一般认识：

> 轩辕之时，神农氏世衰。诸侯相侵伐，暴虐百姓，而神农氏弗能征。于是轩辕乃习用干戈，以征不享，诸侯咸来宾从。……天下有不顺者，黄帝从而征之……东至于海，登丸山，及岱宗。西至于空桐，登鸡头。南至于江，登熊、湘。北逐荤粥。②

在诸多战事中，"北逐荤粥"尤为引人注目。荤粥即熏鬻，是匈奴的古称，在当时的观念中，征伐匈奴是黄帝故事，那么祭祀黄帝也就相应地有现实意义了。祈神助战在古代很常见，特别值得注意的是，为战告祷黄帝还是汉高祖的故事。《史记·高祖本纪》载刘邦称沛公时"祠黄帝、祭蚩尤于沛庭，而衅鼓旗，帜皆赤"，《集解》引应劭曰："《左传》曰黄帝战于阪泉，以定天下。蚩尤好五兵，故祠祭之求福祥也"，③ 可见作歌之汉家渊源。武帝时亦有类似的为战告祷，如元鼎五年"其秋，为伐南越，告祷太一。以牡荆画幡日月北斗登龙，以象太一三星，为太一锋，命曰'灵旗'。为兵祷，则太史奉以指所伐国"，《惟泰元》结句"招摇灵旗，九夷宾将"即写此事；又如太初元年西伐大宛，"丁夫人、雒阳虞初等以方祠诅匈奴、大宛焉"，等等。④

综上，所获白麟显示黄帝之德，所行绝枭之礼与灭匈之事均为黄帝故

① （清）王先谦撰，钟哲点校《韩非子集解》卷十，中华书局，1998，第64~65页。
② 《史记》卷一，中华书局，2014，第4~7页。
③ 《史记》卷八，中华书局，2014，第446页。
④ 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1676、1683页。

事，洒扫风尘的神灵亦可视为黄帝从属，且与泰山仪式/封禅相关，为战告祷黄帝也本是汉家故事，可见《朝陇首》是一首为元狩四年漠北大决战所准备的、告祷黄帝诅咒匈奴的郊祀歌，带有某种战前动员的意味。整首歌辞从武帝登山获麟写起，想象黄帝显灵驱逐匈奴，最后得胜归去。

如终军所言“今郊祀未见于神祇，而获兽以馈”，当是先获白麟，再“以荐五畤”进行祭祀，那么《朝陇首》有可能正为元狩四年郊五畤、特别是祭祀黄帝所用，且因述及陇西之事，亦当成为雍地常用的祭歌。此次北征取得空前的胜利，实现了向黄帝的告祷，这些现实的功绩正是祭祀显于汉帝国、文本获得进入《汉志》资格的重要基础。元鼎五年冬，在返回甘泉祭祀天地诸神、预备封禅之前，武帝再次“行幸雍，祠五畤”，然后“逾陇，登空同，西临祖厉河而还”。[1] 从遣军“出陇西”，到亲自“朝陇首，览西垠”，最后“逾陇”进行充满政治意味的巡视，武帝终于如黄帝一样至于崆峒山了。

二　首次封禅与歌辞体系的初步形成

通过前文考察可见，《朝陇首》的制作有其特定的历史语境，最重要的动机应是为战告祷，所用场合很可能是郊雍祭黄帝。在此之后，直到元鼎四年才再次制作郊祀歌：“六月，得宝鼎后土祠旁。秋，马生渥洼水中。作《宝鼎》、《天马》之歌”[2]；同年，“天子始巡郡县，侵寻于泰山矣”。两个祥瑞的出现恰逢其时，为十一月甘泉大祭与之后的封禅造势。

由于郊祀歌的制作与大祭、封禅密切相关，以下先对这一系列的祭祀活动进行完整梳理：

元鼎四年，得鼎汾阴，其秋武帝幸雍，齐人公孙卿趁机奏黄帝鼎书：

> 卿曰：“申公，齐人。与安期生通，受黄帝言，无书，独有此鼎书。曰‘汉兴复当黄帝之时’。曰‘汉之圣者在高祖之孙且曾孙也。宝鼎出而与神通，封禅。封禅七十二王，唯黄帝得上泰山封’。申公曰：‘汉主亦当上封，上封则能仙登天矣。……黄帝且战且学仙。患

---

① 《汉书》卷六，中华书局，1962，第185页。
② 《汉书》卷六，中华书局，1962，第184页。

> 百姓非其道者，乃断斩非鬼神者。百余岁然后得与神通。黄帝郊雍上帝，宿三月。鬼臾区号大鸿，死葬雍，故鸿冢是也。其后黄帝接万灵明廷。明廷者，甘泉也。所谓寒门者，谷口也。黄帝采首山铜，铸鼎于荆山下。鼎既成，有龙垂胡髯下迎黄帝。黄帝上骑，群臣后宫从上者七十余人，龙乃上去。余小臣不得上，乃悉持龙髯，龙髯拔，堕，堕黄帝之弓。百姓仰望黄帝既上天，乃抱其弓与胡髯号，故后世因名其处曰鼎湖，其弓曰乌号。'" 于是天子曰："嗟乎！吾诚得如黄帝，吾视去妻子如脱躧耳。"①

元狩五年司马相如逝后，武帝已得其《封禅书》，有"招翠黄乘龙于沼""宛宛黄龙，兴德而升；采色炫耀，熿炳辉煌。正阳显见，觉寤黎烝。于传载之，云受命所乘"之语②，当指文帝时"黄龙见成纪"之瑞，已视黄龙为汉家封禅御驾。至公孙卿奏鼎书，始建构了封禅登仙的完整程序，即郊雍—接万灵于甘泉—铸鼎山下—乘龙上天，可以说正好系统化了司马相如的想法。武帝对此非常着迷，遂从"立太一而上亲郊之"之议，正式确立太一在祭祀中的核心地位③；此后基本实践了这套程序，所以元鼎五年郊雍、甘泉大祭与元封元年泰山封禅是不可分割的一套流程，且以封禅为最终目的。马生渥洼水恰在元鼎四年秋，《天马》起句为"太一况，天马下"，结句为"今安匹，龙为友"，可知此章必是武帝接受了这套封禅登仙的程序、以太一为祭祀核心之后所作。④ 在这套程序中，需要太一的使者

---

① 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1673～1674页。

② 《史记》卷一百十七，中华书局，2014，第3713、3720页。

③ 关于太一如何逐渐发展成为西汉的至上神，参见田天《秦汉国家祭祀史稿》，三联书店，2015，第121～147页。

④ 王淑梅、于盛庭认为《天马》其一为元狩二年获余吾水马作，《天马》其二为元鼎四年获乌孙马作，参见王淑梅、于盛庭《再论汉武帝〈天马歌〉的写作缘由和年代问题》，《乐府学》2009年第5期。此说可商。其据《史记·乐书》载《天马》其二所获马名"蒲梢"，《史记·大宛列传》则载"得大宛汗血马"，又据《汉书·西域传》"薄梢、龙文、鱼目、汗血之马充于黄门"，认为蒲梢与汗血不同，故《天马》其二非为获宛马作。今案，《西域传》所言乃良马的四个体征（耳、花纹、目、汗），而非品种，故汗血马兼蒲梢以名之，未必矛盾。又以余吾水在北，太一为北辰，对应《天马》其一之"太一况，天马下"。今案，此前虽已于长安东南郊设坛祭太一，但武帝并未十分肯定其地位，至甘泉立泰畤方独尊太一，先有"太一况，天马下"之语似不甚切。另如《武帝纪》载元鼎五年诏曰"渥洼水出马，朕其御焉"、太始二年诏曰"渥洼水出天马"，亦言渥洼之马甚确。故本文仍从一般观点，以《天马》其一为元鼎四年马生渥洼水中作。

如传说中的龙“下迎”武帝，遂有天马祥瑞及歌辞的制作。

元鼎六年（前111）春，正式为郊祀作乐：

> 既灭南越，上有嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议，曰：“民间祠尚有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？”公卿曰：“古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。”①

作乐并非简单效仿民祠，其重点在于通神，为使“神祇可得而礼”。在郊雍、甘泉大祭之后，武帝还想通过礼乐更好地实现“与神通”，所以在元鼎六年进行祠神乐的制作②。因武帝封禅与秦始皇类似，都因儒生不能辨明古礼，遂用祭神之礼封禅，这也就意味着，郊祀歌不仅是甘泉诸神的祭歌，同时也是封禅的祭歌。

元封元年（前110）冬，武帝“至甘泉，为且用事泰山，先类祠太一”③，这是作乐制歌之后首次祭祀太一，明言作为封禅的演练，似乎并不正式。四月，武帝至泰山封禅：

> 封泰山下东方，如郊祠太一之礼。封广丈二尺，高九尺，其下则有玉牒书，书秘。礼毕，天子独与侍中奉车子侯上泰山，亦有封。其事皆禁。明日，下阴道。丙辰，禅泰山下址东北肃然山，如祭后土礼。天子皆亲拜见，衣上黄而尽用乐焉。④

至此始言“尽用乐”，可知首次正式用乐于整个仪式不是在甘泉，而在泰山封禅，可见郊祀歌与封禅的密切联系。

结合整个封禅，我们能对郊祀歌的仪式过程有一个新的认识。武帝封禅的基本思路是将各地的祭礼合于泰山，首次封禅不仅包含甘泉的祭礼，还增加上封与禅萧然山如祭后土礼两个步骤，各个步骤分别对应相关的歌辞。

---

① 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1677页。

② 许云和先生论证祠神乐为元鼎六年所制甚确，参见许云和《汉〈郊祀歌〉十九章考论》，见其《乐府推故》，北京大学出版社，2012，第31~64页。

③ 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1677页。

④ 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1678~1679页。

（一）《练时日》至《天地》八章[①]

此为“封泰山下东方”所用。

论者多以《练时日》为迎神曲，具体而言，有祭祀之前仪式说明的功能，前半主写降神的特征，后半主写如何飨神，言说的对象应该是人间的行礼者。

《帝临》至《天地》分礼五帝[②]、太一及天地，这个顺序也是经过安排的。在当时的观念中，神灵出场有一个排场，如前引《韩非子》有“昔者黄帝合鬼神于西泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤皇覆上”的描述，构成群神围绕黄帝周围的排场，汉画像石中亦有排场观念的表现。[③]在郊祀歌中，这个排场表现为五帝在前，太一居中，天地在后。所以，歌辞顺序需要体现这个排场，而不是按其地位依次演唱。值得一提的是，始皇封禅用祀雍四畤之礼，而武帝祭八位神灵，且以太一为五帝所佐的至上神，有试图超越始皇的意味。

（二）《日出入》《天马》二章[④]

此为武帝独上泰山密封所用，已非甘泉祭神之属。

因艺术表现、体制句式与其他歌辞的明显差异，《日出入》历来被视

① 歌辞参见《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1052~1058页。

② 张树国认为《帝临》以下五章是太初改历的泰山明堂祀歌，举“制数以五”对应改历之“数用五”，“隅辟越远，四貉咸服”对应元鼎六年平南粤、元封元年平东越、元封三年平朝鲜，参见张树国《汉武帝时代国家祭祀的逐步确立与〈郊祀歌〉十九章创制时地考论》，《杭州师范大学学报》2009年第2期。今按，张说可商。首先，祠神诸章多吟咏诸神本身特性，“数用五”乃其中一种而已。其次，《帝临》篇涉及后土，元鼎四年立后土祠已是“于泽中圜丘为五坛，坛一黄犊太牢具，已祠尽瘗，而从祠衣上黄”，《朝陇首》有“爰五止，显黄德”，均已运用数五，且对之津津乐道。再次，改德为土是文、武两朝的长期想法，祭祀—封禅—改历本是一环扣一环的历史过程，在这套面向新时代的祭歌中突出强调是合适的。可见，“制数以五”不必特指太初改历。关于“隅辟越远，四貉咸服”，隅，角也，辟，偏也，合指边地；越，《尔雅》：“越，扬也”，颂扬之意，《诗经》有“对越在天”，不是指南越东越，此言四边远颂汉家威德，正是“四貉咸服”的表现。“四貉”泛指四方蛮夷，很难说特指平定朝鲜。综上，我们还是认同许云和先生的意见，以《帝临》以下五章为元鼎六年制作的祠神乐。

③ 如常见的“雷公出行图”，相关研究可参见张倩倩《汉墓神画：别于文字神话的另一神话系统——以“雷公出行图”为例》，《文艺评论》2015年第6期。

④ 歌辞参见《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1059~1060页。

为奇作，论者多以之为甘泉祭日神所用，恐不确。其他歌辞多为整个人间世界祈祝，而此章如第一人称之“我”“吾”，表现非常突出的个人登仙思想，应为武帝独与上天沟通之歌。“衣上黄”的武帝正如居中的黄帝，“春非我春，夏非我夏，秋非我秋，冬非我冬”对应其他四帝，从五帝歌到《日出入》，结构非常自然。结句“訾黄其何不徕下”归结为对至上神太一的呼喊祈求，下接《天马》用于登仙。祭神的目的多是祈福，登仙则依赖上泰山封、东海蓬莱等途径，所以这两章最初当为上封所作。

具体的仪式过程，应该类似鼎书所言“黄帝采首山铜，铸鼎于荆山下。鼎既成，有龙垂胡髯下迎黄帝。黄帝上骑，群臣后宫从上者七十余人，龙乃上去”，武帝同于山下举行通神仪式，既成，于上封之前奏此二章，呼唤下迎之“訾黄”，然后御渥洼所出之天马，独与侍中奉车子侯上泰山，模拟“龙乃上去”的登仙过程，即鼎书所谓“上封则能仙登天”。

值得一提的是，武帝并未完全模拟“群臣后宫从上者七十余人”，而如其所言“吾诚得如黄帝，吾视去妻子如脱躧耳”，不携后宫，但与奉车子侯，即已逝大将霍去病之子霍嬗上封。霍去病逝后，“嬗少，字子侯，上爱之，幸其壮而将之”[①]，被倚为未来的重臣，那么携之上封，当望其蒙受神力，效父从军安定边疆。霍嬗官奉车都尉，掌御乘，武帝在封禅如此重要的仪式上与之同车，极显宠爱与厚望。[②] 如前所论，元狩四年漠北决战大胜，在当时看来很可能正是获得黄帝的庇佑，霍去病亦行封狼居胥大礼，那么此次上封应是类似的思路。可见，武帝不仅追求个人登仙，亦心系帝国治理。此外，始皇封禅遇风雨，武帝顺利上封亦也有试图超越的意味。

（三）《景星》《后皇》《五神》三章[③]

此为“禅泰山下址东北肃然山，如祭后土礼”所用。回到封禅常规，武帝个人的登仙色彩减弱，构成祭后土—总结—送神的完整流程，当始用于首次封禅。

《景星》用于祭后土。此章亦名《宝鼎之歌》，但其实只有“汾脽出

---

① 《史记》卷一百十一，中华书局，2014，第3557页。

② 类似的，霍去病去世后，霍光亦封奉车都尉，“出则奉车，入侍左右”，可见对霍氏的信爱程度。

③ 歌辞参见《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1063~1067页。

鼎，皇祐元始”一句直接涉及，之下写人间礼乐、贡品娱神，结于告祷，可知并非单咏宝鼎。元鼎四年，因河决、岁数不登等现实问题，并为避免“郊天而不祀地，失对偶之义”[①]，武帝立汾阴后土祠，所祭并非五神之一的后土，而是生养万物的地神。[②]“冯蠵切和疏写平”一句，师古注曰“言冯夷命灵蠵，使切厉协和水神，令之疏导川潦，写散平均，无灾害也”，庶几近之。元鼎四年作此章时水患未平，“切”字正体现出急迫之意，是为平水患的告祷。结句“上天布施后土成，穰穰丰年四时荣”，明确表达出天地对应的观念，上天的赐福经由后土化育而成（宝鼎是立祠之后后土所成的首个福应，即“皇祐元始”），祈求岁数丰登。这两句正对应河决和岁数不登的问题，武帝祈望上天继续赐福予以解决。所以，此章所作虽源于宝鼎，所用应是礼祭后土。[③]

《后皇》则不是一般以为的祭祀后土之歌。“后皇”意为后土皇天，天玄地黄，故曰“立玄黄服”，则此章应是对封禅整套郊天祭地仪式的总结。“物发冀州，兆蒙祉福”谓汾阴出鼎，是首次封禅的直接缘由；“沇沇四塞，假狄合处，经营万亿，咸遂厥宇”正是封禅告祷的核心思想。

《五神》并非祭祀五帝或五神，而是以太一为核心的送神曲。“五神相，包四邻，土地广，扬浮云”谓太一为五帝、天地所辅佐，所治包罗四方上下，很接近《惟泰元》的表述。“益亿年，美始兴，交于神，若有承”谓汉代始兴太一之祭，后八句写神灵赐福、享受贡品之后归去甚明。

（四）小结

综上可见，至元封元年泰山封禅，有十三章郊祀歌能与整个仪式完整对应，初步形成一套具有内在理路的歌辞体系，可以视为武帝时期对郊祀

---

① 《汉书》卷二十五，中华书局，1962，第1221页。

② 田天：《秦汉国家祭祀史稿》，三联书店，2015，第152~154页。

③ 龙文玲已指出《景星》是一首关注民生的颂瑞之歌，参见龙文玲《论汉武帝〈景星〉及其文学史意义》，《首都师范大学学报》2007年第2期。张树国更点明“其为得鼎而祭祀后土之诗无疑”，参见张树国《汉武帝时代国家祭祀的逐步确立与〈郊祀歌〉十九章创制时地考论》，《杭州师范大学学报》2009年第2期。值得注意的是，此处似乎亦有试图超越始皇的意味。传说始皇为河龙所阻，于泗水出鼎未成，相关材料及研究可参见邢义田《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》，邢义田《画为心声：画像石、画像砖与壁画》，中华书局，2011，第398~439页。故在汉代，顺利出鼎当能有力证明统治的合法性。《景星》中“河龙供鲤醇牺牲”一句，建构出恭顺的河龙形象可能正表达了这种历史意识。

歌的第一次系统编纂。反观《朝陇首》，从内容上看明显与这套流程格格不入，同为告祷黄帝，其与《帝临》的差别正直观地说明问题；从祭祀格局上看，首次泰山封禅主要结合了甘泉与汾阴的祭礼，而《朝陇首》为雍地所用，所以此时应该尚未被纳入这套体系之中。

三　增修封禅与新的郊祀歌编纂思路

元封元年（前 110）封禅之后，相关祭祀活动并未就此定型，而在继续发展，郊祀歌的制作编纂也不例外。以下继续以时间为线索，考察增修封禅与新的郊祀歌编纂思路。

从首次封禅到元封五年增修封禅，其间有一些事情需要注意。首先是祥瑞频发，为建汉家封禅上天报飨之象，如元年秋报德星、二年六月甘泉宫产芝、四年春三月后土祠灵光一夜三烛、五年南巡获蛟江中，等等。[①]其次是增修泰山明堂，在此基础之上调整祭祀格局：

> 初，天子封泰山，泰山东北址古时有明堂处，处险不敞。上欲治明堂奉高旁，未晓其制度。济南人公王带上黄帝时明堂图。……于是上令奉高作明堂汶上，如带图。及五年修封，则祠太一、五帝于明堂上坐，令高皇帝祠坐对之。祠后土于下房，以二十太牢。天子从昆仑道入，始拜明堂如郊礼。礼毕，燎堂下。而上又上泰山，自有秘祠其巅。而泰山下祠五帝，各如其方，黄帝并赤帝，而有司侍祠焉。山上举火，下悉应之。[②]

首次封禅主要结合甘泉与汾阴的祭礼，具体是封泰山下东方祠太一诸神、武帝上封与禅萧然祠后土。到了五年增封，因增修明堂，泰山的祭祀格局变成明堂上祠太一诸神与汉高祖、下房祠后土、武帝上封与山下祠五帝。

增封在山下新增五帝祭祀，实际上是进一步结合了雍五畤的祭礼。甘泉祭祀“五帝坛环居其下，各如其方，黄帝西南”[③]，泰山封禅亦应如此，

① 参见《史记》卷二十八，中华书局，2014，第 1680、1681 页；《汉书》卷八，中华书局，1962，第 195、196 页。

② 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第 1682 页。

③ 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第 1675 页。

但新增的山下五帝祭祀却将黄帝置于南方赤帝处。按《封禅书》载“秦灵公作吴阳上畤，祭黄帝；作下畤，祭炎帝”[①]，因汉代雍地祭祀多承秦制，可见当时雍地本是炎、黄一地共祭，增封对黄帝位置的调整正与此对应。山下五帝由“有司侍祠”，上不亲与，也体现了汉帝国祭祀重心自西向东的转变。[②] 至此，武帝朝的几大祭祀重镇均合于泰山。

增封之后武帝诏曰：“朕巡荆扬，辑江淮物，会大海气，以合泰山。上天见象，增修封禅。”[③] 体现出以泰山为中心、将各地的祥瑞神迹报于上天的增封思路，郊祀歌的编纂也因此有所发展。以下按新增篇目具体讨论：

（一）《天门》[④]

此章与《日出入》《天马》同一系列，用于武帝上封登仙。

此章系于《天马》之下，写的是天马下来之后，天门继开，众神将现与武帝相通的情景，正如后来《天马》其二中的“天马徕，开远门。竦予身，逝昆仑”。张树国论此章用于增衬，许云和先生指出“德信著”写德星之瑞，均是；但又有“光夜烛”一语，应特指元封四年祭后土“见光集于灵坛，一夜三烛”；又因泰山古明堂“处险不敞”，“夷石为堂”当指元封二年秋新作明堂，正提示了用歌的场合。此章连用元封元年、二年、四年事，又据《汉官仪》“泰山东上七十里至天门”[⑤]，可知此章用于泰山增封，且当于明堂祠诸神后，与《日出入》《天马》同用于武帝上封。

武帝因首次封禅之后收获诸多瑞应，更坚定了“泛泛滇滇从高斿，殷勤此路胪所求”“专精厉意逝九阂，纷云六幕浮大海”的信念。九阂即九天，谓上封；“浮大海”当与增封诏书“会大海气”相联系，指向东海蓬莱。武帝很早就开始遣寻蓬莱神仙，首次封禅前后也都东巡海上，但直到

---

① 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1641页。

② 田天指出，随着泰畤—后土祠的成立，东方传统被吸纳进王朝祭礼，雍五畤祭祀退居其后，国家祭祀中心发生变更。但另一方面，雍地在武帝中后期虽稍见疏离，但因其与回中道和西北边境的密切联系，仍是重要的祭祀中心。参见田天《秦汉国家祭祀史稿》，三联书店，2015，第156~157、196页。

③ 《汉书》卷六，中华书局，1962，第196页。

④ 歌辞参见《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1061~1062页。

⑤ （汉）应劭撰，（清）孙星衍校集《汉官仪》卷下，见（清）孙星衍等辑，周天游点校《汉官六种》，中华书局，1990，第178页。

增封才明确结合“大海气”，遂正式补入告祷。

（二）《齐房》《华烨烨》二章[①]

《齐房》作为灵芝之歌，正好承接“上天布施后土成，穰穰丰年四时荣”，回应前引岁数不登的现实问题，与《景星》形成一个小体系，用祠后土非常合适。

《华烨烨》有“沛施佑，汾之阿。扬金光，横泰河。莽若云，增扬波”，当是回应河决的问题。泰河即黄河，颜师古注：“泰河，大河也。”泰、太、大通，黄河古称大河；亦可能指汾河，《说文》段注有“毛曰：汾、大也。此谓汾即坟之假借也”。[②] 不过汾河本为黄河一大支流，以之泛指黄河、回应河决当是可以的。如前所述，解决河患是武帝立汾阴后土祠的目的之一，元封二年终于实现：

> 天子乃使汲仁、郭昌发卒数万人塞瓠子决。于是天子已用事万里沙，则还自临决河，沈白马玉璧于河，令群臣从官自将军已下皆负薪窴决河。……于是卒塞瓠子，筑宫其上，名曰宣房宫。而道河北行二渠，复禹旧迹，而梁、楚之地复宁，无水灾。[③]

此章描写的大河一片祥和，当是因神灵庇佑而“复宁”之象。

解决河患后，正有相应的“华烨烨”光瑞，即元封二年（前109）在甘泉，“天子为塞河，兴通天台，若见有光云”[④]；四年祠后土自应答谢河患之事，亦有灵光一夜三烛。按此章内容，起句“华烨烨，固灵根。神之斿，过天门”明显联系《天门》，众神终于在天上显灵，随后降于人间汾阿，整个过程神光弥漫，恰好对应从甘泉到汾阴的光瑞。“扬波”出自《九歌·少司命》的“与女游兮九河，冲风至兮水扬波”，《九歌·河伯》亦有“与女游兮九河，冲风起兮横波”，正是神降河面的反应。所以，此章主要以元封二年平息河患及相应祥瑞为背景进行制作，“九嶷宾”又及

① 歌辞参见《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1065~1066页。
② （汉）许慎撰，（清）段玉裁注《说文解字注》，上海古籍出版社，1981，第526页。
③ 《史记》卷二十九，中华书局，2014，第1703~1704页。
④ 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1681页。

增封之前南巡“望祀虞舜于九嶷”之事[①]，则首次亦当用于泰山增封。

结合整个十九章体系来理解，天门开启之后，祥瑞为诸神之先导，经过《后皇》的总结告祷，众神最终登场，最后送神礼成。前面各章祠神乐更多是在吟咏众神本身的特性，至此方对显灵做了具体描写。《后皇》总结天地，重点在人间盛世；《华烨烨》亦从“过天门”叙至“汾之阿”，但重点在众神灵迹，这两章亦形成一个仪式总结的小体系，封禅至此达到高潮。在此过程中，《齐房》《华烨烨》回应了《景星》所祈的现实问题，亦可见武帝上封登仙与众神降临施佑是“与神通”的一体两面，《华烨烨》所谓的“福滂洋，迈延长”，“不仅仅是指帝王本人要万寿无疆，生命长驻，更为重要的还是要延续国祚，希求皇图永固，亿万斯年”。[②]

（三）《赤蛟》[③]

历来论者多以此章为送神曲，许云和先生认为是南巡射蛟、效始皇射鲛故事的纪瑞诗。实际上此章相当复杂，内容涉及赤帝与黄帝，而以黄帝为主。其背景确是元封五年南巡获蛟江中，但“赤蛟绥”不是指赤蛟作为凶神被射杀而服从，“绥”应释为安泰之貌，类似《诗经》的“福履绥之”，是一个正面的形容词。如此理解，是因为赤蛟在汉代与刘邦相关，有特殊的历史意涵，而非普通的蛟龙。《史记·高祖本纪》载：

> 其先刘媪尝息大泽之陂，梦与神遇。是时雷电晦冥，太公往视，则见蛟龙于其上。已而有身，遂产高祖。
>
> 《索隐》按：《诗含神雾》云：“赤龙感女媪，刘季兴。”[④]

刘邦又有身为“赤帝子”的传说[⑤]，可见在当时的观念中，赤蛟、赤帝皆其象征。

但此章重点并不在此，而在黄帝。与“赤蛟绥”并举的“黄华盖”，

---

① 《汉书》卷六，中华书局，1962，第196页。

② 辛德勇：《建元与改元：西汉新莽年号研究》，中华书局，2013，第6页。此借用辛氏对新垣平的讨论。

③ 歌辞参见《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1069~1070页。

④ 《史记》卷八，中华书局，2014，第435、437页。

⑤ 《史记》卷八，中华书局，2014，第442~443页。

不是一般的祥瑞，而类似元鼎四年（前 113）迎宝鼎所见“曣㬈，有黄云盖焉”[①]，是黄帝的象征。《史记·五帝本纪》载黄帝“官名皆以云名，为云师”，《索隐》有“黄帝黄云之瑞”，《集解》引应劭曰：“黄帝受命，有云瑞，故以云纪事也。春官为青云，夏官为缙云，秋官为白云，冬官为黑云，中官为黄云。”[②] 是知“赤蛟绥，黄华盖”乃并举赤、黄二帝，正好对应增封时明堂配祀高祖、山下祠五帝“黄帝并赤帝”的调整。

关于赤帝、炎帝与黄帝的传说非常多，这里写赤蛟安泰，且赤蛟象征刘邦，则明显不用炎黄相争的故事。[③] 结合汉代史事，不免令人联想到《逸周书·尝麦》的记载：

> 蚩尤乃逐帝，争于涿鹿之河，九隅无遗。赤帝大慑，乃说于黄帝，执蚩尤，杀之于中冀。[④]

与此类似，刘邦曾被匈奴四十万骑围于白登七日，后来便长期和亲，至武帝方大举用兵使匈奴远遁。从“赤帝大慑”到“赤蛟绥”，正体现武帝后来居上的功业对先祖的告慰。我们不能说制歌一定借鉴了这个故事，但告慰先祖的意味应是有的，特别是在配祀高祖的五年增封。

此外，歌辞仍有其他黄帝的意象，如“辑万国，象舆轪”。“万国”不是一般意义上的众多国家，而用“画万国”之典，表达对黄帝功业的推崇向往。《汉书·地理志》载：

> 昔在黄帝，作舟车以济不通，旁行天下，方制万里，画野分州，得百里之国万区。是故《易》称“先王建万国，亲诸侯”，《书》云“协和万国”，此之谓也。[⑤]

---

① 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第 1672 页。其时也出现了“有麃过，上自射之，因以祭云”，正类射蛟之事。此前获麟亦“以荐五畤”，则获蛟亦当视为上天报飨，也很可能用于祭祀。

② 《史记》卷一，中华书局，2014，第 7~9 页。

③ 代表如《史记》卷一《五帝本纪》的记载，第 4 页。值得注意的是，炎、黄之间亦有“炎帝有天下，以传黄帝”的传说，参见李步嘉校释《越绝书校释》卷四，上海古籍出版社，2013，第 110 页。

④ 黄怀信等撰《逸周书汇校集注》卷六，上海古籍出版社，2007，732~733 页。

⑤ 《汉书》卷二十八上，中华书局，1962，第 1523 页。

“辑”是和睦之意，类似《尚书·汤誓》“辑宁尔邦家”，“辑万国”即“协和万国”。“象舆”不是一般的瑞应车，而是黄帝所乘的象车，前引《韩非子》对黄帝正有“驾象车而六蛟龙”的描述。[①]

所以，《赤蛟》开篇虽并举赤、黄，但就整章而言，实是送归黄帝之歌。因增封在泰山下结合了雍地的祭礼，进而可以推测，首次封禅中不易兼容的《朝陇首》，很可能在增封时得以引入，与《赤蛟》构成显灵作战——飘然仙去这样一个“黄帝且战且学仙”的过程，用于泰山下“黄帝并赤帝所”的山南祭祀，这实际上正是武帝的自我譬喻。加入后来创作的《象载瑜》，十九章最后三章其实自成一个山南祭祀的小体系：《朝陇首》祭黄帝；《象载瑜》前四句“象载瑜，白集西。食甘露，饮荣泉”承上写黄帝之瑞，后写代表南方之精朱雀的赤雁，祭赤帝；《赤蛟》首句承上写赤帝之瑞，之后用于此处的送神，三章形成一个首尾连接的整体。

（四）小结

综上可见，十九章因用歌场合的不同，实际上有两首送神曲，《练时日》《五神》《赤蛟》可能正是《汉书·艺文志》著录的《送迎灵颂歌诗》三篇。按《艺文志》所载，另有《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇、《诸神歌诗》三篇等篇目[②]，可见这些郊祀歌另有其他著录形态；而《汉书·礼乐志》所著录的十九章编排，应是表达封禅仪式的一种形态，自有其内在的理路。

总体来说，首次封禅基本按照鼎书建构的流程，初步形成一套完整的歌辞体系，宝鼎在其中占据核心地位；增封在此基础上实践“以合泰山”的思路，既引入诸多祥瑞神迹，使得求仙体系更为丰满完善；又调整祭祀格局，进一步结合了雍地的祭礼，泰山由此成为汉帝国在东方的国家祭祀中心。在这个历史过程中，进行第二次郊祀歌的系统编纂，形成十八章的新体系，后来制作的《天马》其二与《象载瑜》依此体系，终成具有内在理路的十九章整体。

---

① 《论衡》引此段“象车”作“象舆”，参见黄晖《论衡校释》卷二十二，中华书局，1990，第910页。

② 《汉书》卷三十，中华书局，1962，第1753~1755页。

四 “其辞亦多难晓”：郊祀歌文体特征的时代内涵

通过前文考察，可见十九章是表达封禅仪式的整体，亦见在此过程中，武帝封禅并非只是“追求一己之福”，亦心系帝国治理。已有不少论者指出，秦汉的国家祭祀与巡狩封禅，正是帝国治理的一种重要手段，具有整合全国神权、通过控制地方神祠以控制人民、昭示统治权威等政治目的[①]，这是制作、运用郊祀歌更为关键的历史语境。我们可以进一步在此语境之下，考察郊祀歌的文体特征。

郊祀歌的风格有古奥难通的一面。据《史记·乐书》记载：

> 至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其声，拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞，皆集会五经家，相与共讲习读之，乃能通知其意，多尔雅之文。[②]

后世如冯惟讷云：“其辞亦多难晓。”[③] 胡应麟云：“虽语极古奥，倘潜心读之，皆文从字顺，旨趣了然。惟杂言难通，计中必有脱误，不可考矣。《郊祀》多近《房中》，奥眇过之，和平少乏。《铙歌》多近乐府，峻峭莫并，叙述时艰。汉人诗文，率明白典雅，惟此稍觉不类，亦犹《书》之《盘庚》，《易》之《太玄》耳。”[④] 均注意到这一“不类”的文体特征。

徐兴无敏锐地指出，武帝制定郊祀之乐不用雅乐，乃是在新的帝国体制之下建构不同于周代传统的新祀典，融合各地的音乐和文化因素，“欲树立大汉中央的权威，强调天子才能制礼作乐的资格，对当时的儒生和一些诸侯王推崇雅乐古礼的举动流露出厌恶之情”。[⑤] 邢端则认为郊祀歌还是体现出对先秦雅乐《周颂》的继承。[⑥] 我们可以进一步追问：为何武帝既

---

① 相关讨论颇多，可参见杨华《秦汉帝国的神权统一——出土简帛与〈封禅书〉〈郊祀志〉的对比考察》，《历史研究》2011 年第 5 期。

② 《史记》卷二十四，中华书局，2014，第 1400 页。

③ （明）冯惟讷：《古诗纪》卷十五，《景印文渊四库丛书》第 1379 册，台湾商务印书馆，1986，第 114 页。

④ （明）胡應麟：《诗薮》内编卷一，上海古籍出版社，1958，第 7~8 页。

⑤ 徐兴无：《西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作》，《文学遗产》2004 年第 5 期。

⑥ 邢端：《汉〈郊祀歌〉与〈九歌〉〈周颂〉之关系考论》，陕西师范大学硕士学位论文，2014。

厌恶又继承？既然乐用新声，体多骚体，为何歌辞还要选择古奥难通的风格？其间蕴含什么样的历史意味？

要理解这个问题，首先需要认识到，“多尔雅之文”在汉代初期有特别的时代内涵。由于年代久隔、焚书、战乱等原因，汉初一般人已难以读懂先秦古文。当时已有《尔雅》一书，以“雅言”解释古语、方言，是早期解读经书、考证词义的权威著作。所以“武帝初置博士，取学通行修，博学多艺，晓古文《尔雅》，能属文章者为高第”[①]，知《尔雅》成为置博士的重要门槛。武帝时又有犍为文学作注三卷，已是专门之学。

在此历史语境下，这套郊祀歌与经书颇有可比性。经书中数《尚书》为难解，如《汉书·艺文志》称：“《书》者，古之号令，号令于众，其言不立具，则听受施行者弗晓。古文读应尔雅，故解古今语而可知也。”[②]《文心雕龙·宗经》亦云：“《书》实记言，而训诂茫昧；通乎《尔雅》，则文意晓然。”“尚书则览文如诡，而寻理即畅。”[③] 前引胡应麟对郊祀歌正有类似的评论。可以说，儒生集会五经家解歌，正如解《尚书》这样难读的经典一般。所以，郊祀歌“多尔雅之文”的风格，其实突出体现了当时官方规定的精英之学，具有相当高的解读难度。

接下来，应该重点考察皇帝与儒生之间的君臣关系。鲁惟一认为西汉存在两种对立的立场，阎步克译作“现世派”（modernist）和“革新派”（reformist），具体归纳为“现世派的政治家们致力于现世的问题，其传统来源于秦，制定了帝国政策，努力控制和利用人力、物力使国家富强，强调君权的至高无上和官吏的守职行令；而革新派则回溯于周代道德传统，崇拜天并相信灾异，反对对民众的过度控制，欲代之以皇帝的道德表率，以君主为利民的工具”。[④]

我们可以借用这个框架来理解关于礼仪的不同观点。双方对于皇帝有不同的期待，争论是长期存在的，如元鼎四年得鼎，“有司”将宝鼎置于上古圣王的谱系中来定位，建议“见于祖祢，藏于帝廷”[⑤]，吾丘寿王则宣

① （汉）卫宏撰，（清）孙星衍校集《汉旧仪补遗》卷上，见（清）孙星衍等辑，周天游点校《汉官六种》，中华书局，1990，第89页。

② 《汉书》卷三十，中华书局，1962，第1706~1707页。

③ （南朝梁）刘勰著，詹锳义证《文心雕龙义证》，上海古籍出版社，1989，第65、74页。

④ 阎步克：《士大夫政治演生史稿》，北京大学出版社，2015，第332页。

⑤ 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1672~1673页。

称宝鼎“此天之所以与汉，乃汉宝，非周宝也”[①]，略见不同的取向。就封禅制礼而言，《封禅书》载：

> 自得宝鼎，上与公卿诸生议封禅。封禅用希，旷绝莫知其仪礼，而群儒采封禅《尚书》、《周官》、《王制》之望祀射牛事。齐人丁公年九十余，曰：“封禅者，合不死之名也。秦皇帝不得上封。陛下必欲上，稍上即无风雨，遂上封矣。”上于是乃令诸儒习射牛，草封禅仪。数年，至且行。天子既闻公孙卿及方士之言，黄帝以上封禅，皆致怪物与神通，欲放黄帝以上接神仙人蓬莱士，高世比德于九皇，而颇采儒术以文之。群儒既已不能辨明封禅事，又牵拘于《诗》《书》古文而不能骋。上为封禅祠器示群儒，群儒或曰“不与古同”，徐偃又曰“太常诸生行礼不如鲁善”，周霸属图封禅事，于是上绌偃、霸，而尽罢诸儒不用。[②]

《汉书·兒宽传》载：

> 及议欲放古巡狩封禅之事，诸儒对者五十余人，未能有所定。先是，司马相如病死，有遗书，颂功德，言符瑞，足以封泰山。上奇其书，以问宽，宽对曰：“……然享荐之义，不著于经，以为封禅告成，合祛于天地神祇，祇戒精专以接神明。总百官之职，各称事宜而为之节文。唯圣主所由，制定其当，非群臣之所能列。今将举大事，优游数年，使群臣得人自尽，终莫能成。唯天子建中和之极，兼总条贯，金声而玉振之，以顺成天庆，垂万世之基。”上然之，乃自制仪，采儒术以文焉。[③]

如前所论，革新派儒生往往回溯传统，“牵拘于《诗》《书》古文而不能骋”，难以迎合武帝建汉家法式的心理。但是应该说，诸儒其实非常明白封禅的重要性，既然其礼难知，反而意味着宽广的阐释空间。“对者五十余人，未能有所定”恰恰体现出一种极大的“争宠”热情，正像“齐人之

① 《汉书》卷六十四，中华书局，1962，第2797~2798页。
② 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1677~1678页。
③ 《汉书》卷五十八，中华书局，1962，第2630~2631页。

上疏言神怪奇方者以万数"。[1] 不同学派的儒生纷纷引经据典，不为形成儒学内部的共识，而是各立一说，争夺制礼之权，希望获得武帝认可。徐偃、周霸之例颇为典型。二人均有鲁学的背景[2]，与太常诸生竞争，力图让鲁地儒生包办礼仪，既是固守师法道统，亦不无利己的成分，明显表现出一种"地方主义"[3]，遂特别为武帝所黜。

兒宽则在强调君权的时代脉络中，不仅建议武帝独掌制礼之权，还要"总百官之职，各称事宜而为之节文"，规范君臣秩序。可见，武帝封禅不仅面临"其礼难知"的困境，还要面对各路革新派儒生对制礼权的争夺。所以，"自制仪"不仅要应付礼文缺失，更重要的是如何在革新派儒生面前重振君主的权威，"唯圣主所由，制定其当，非群臣之所能列"正道出此中关键。

经由上述两方面的考察，再看郊祀歌的文体特征，笔者认为，刻意选择古奥难通的一面，恰恰是规范君臣秩序的一种策略，折射出皇帝与儒生之间关于制礼权的博弈。武帝虽然独掌制礼之权，但并非随意制礼，因多采儒术以文，而有一个充满压力的咨询环节："上为封禅祠器示群儒，群儒或曰'不与古同'"。这个环节特别值得注意，武帝看似拒绝了儒生，但因封禅仪式本属礼的范畴，还是难以拒绝儒学，实际上也就未能完全隔绝儒生的影响。[4] 在"独尊儒术"的制度背景下，他还是需要考虑如何获得群儒的认同与臣服，郊祀歌的制作正凝结着双方之间的权力关系。

在咨询环节中，"古"正是儒生长期坚持的评价标准。所以，歌辞多尔

---

① 《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1678页。王子今指出，在当时浓厚的神秘主义文化氛围下，封禅是与儒学精神相融汇的神学内容，儒生也大都积极参与。参见王子今《史记的文化发掘——中国早期史学的人类学探索》，湖北人民出版社，1997，第349页。这点从光武时期马第伯《封禅仪记》"酢梨酸枣狼藉，散钱处数百，币帛具，道是武帝封禅至泰山下，未及上，百官为先上，跪拜，置梨枣钱于道以求福，即此也"的记载可以看出来，参见（清）孙星衍等辑，周天游点校《汉官六种》，中华书局，1990，第177页。

② 《史记》卷一百二十一，中华书局，2014，第3792页。

③ 徐偃此前奉诏循行天下，还曾假《春秋》之义，"使胶东、鲁国鼓铸盐铁"，对抗朝廷的盐铁政策。参见《汉书》卷六十四，中华书局，1962，第2817~2818页。

④ 这点在后来儒学势力上升之后发展得更为明显。据甘怀真研究，自东汉以下，制礼的正当性主要来源于儒家官僚的共识，而非政治系统的独断，"皇帝的地位与其说是独断的决策者，不如说是扮演儒家官僚公议的主席"。参见甘怀真《皇权、礼仪与经典诠释》，台湾大学出版社，2008，第94~114页。就武帝封禅而言，亦有"令侍中儒者皮弁荐绅，射牛行事"的环节，还是让儒生参与到礼仪之中，与秦始皇时"诸儒生既绌，不得与用于封事之礼"有所不同。参见《史记》卷二十八，中华书局，2014，第1678、1644页。

雅之文，刻意追求不类时文的古奥效果，意味着武帝对于群儒不只是简单的厌恶之情。他一方面有所参考，通过运用《尔雅》之学，广泛而艰难地征引经典，提升自定礼仪的分量和“与古同”的程度；另一方面又寻求规范君臣秩序，遂表现出某种竞技的心态：既然知晓《尔雅》是置博士的门槛，那么进一步将歌辞的“古”提升到“古奥难通”的程度，就不仅迎合群儒的标准，更蕴含着严格的要求，将解歌转变成一场对他们专业知识居高临下的审核。鉴于经学在当时的崇高地位，知识本身即有权力的内涵，“通一经之士不能独知其辞，皆集会五经家，相与共讲习读之，乃能通知其意”当是令人印象极为深刻的展示结果，群儒对于皇帝似乎不再具有文学上的优势，难以随便再用“不与古同”充当回应。我们应该想象他们既认同又挫折的心理，而君臣秩序也借由对知识—权力的掌握获得重新的规范。①

武帝的封禅体系依赖皇帝作为核心的权威②，礼仪的核心则是具此特定风格、用于通神的郊祀歌。到了西汉末年，匡衡奏改《惟泰元》“鸾路龙鳞”为“涓选休成”、《天地》“黼绣周张”为“肃若旧典”③，强调的正是“上质不饰”的一面，进一步往“古”的方向倾斜。虽然改动不多，但这个行动无疑具有高度的象征性：随着儒学势力与知识水平的大幅增长，相比武帝时期“通一经之士不能独知其辞”，此时的革新派儒生已有能力指摘至上神的祭歌。这意味着皇帝不再独掌制礼之权，西汉中期特定的权力关系与君臣秩序被打破，体系已经开始动摇，最终形成影响深远的国家祭祀改革。正如甘怀真指出，“礼制中的诸符号不只是政治权力的反映、工具和缘饰，其本身就是权力”。④ 作为一种国家行动的郊祀歌制作，并不是纯粹艺术品、装饰物的生产，而是深入参与到当时的政治运作当中。歌辞古奥难通的文体特征正是在特定的历史语境下，对皇权至高无上的文化建构，凝结着皇帝与儒生之间的权力关系；而一旦脱离这个语境，这种权力意味亦随之失去，“其词亦多难晓”便成为一种约定俗成的文学传统，为历代郊祀歌制作所效仿。

① 《天地》一篇有“百官济济，各敬厥事”一句，可见武帝还将这种权力关系写入歌辞，在神圣的仪式现场予以进一步的确认，现场百官的反应则是恭敬的“皆肃然动心焉”。参见《汉书》卷二十二，第 1045 页。

② 田天认为“过分依赖皇帝意旨的个人控制”是汉武帝国家祭祀体系的隐患之一，参见田天《秦汉国家祭祀史稿》，三联书店，2015，第 331~332 页。

③ 《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第 1057~1058 页。

④ 甘怀真：《皇权、礼仪与经典诠释》，台湾大学出版社，2008。

《晋书·乐志》抄录《宋书·乐志》说质疑*

郭　丽

（首都师范大学文学院 北京 100089）

摘　要： 长期以来，学界多据今本唐修《晋书·乐志》与沈约《宋书·乐志》部分内容相同认定《晋书·乐志》系抄录《宋书·乐志》而成。通过仔细考察发现，唐修《晋书·乐志》主要根据臧荣绪《晋书·乐志》修撰而成，部分内容臧著《晋书·乐志》已经存在，唐修《晋书·乐志》并非抄录《宋书·乐志》而成，相反沈约修撰《宋书》时很可能参考了臧著《晋书》。

关键词：《晋书·乐志》　《宋书·乐志》　臧荣绪　沈约

作者简介： 郭丽，女，陕西省宝鸡市人，文学博士，首都师范大学文学院副教授、硕士生导师，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学研究。

如今所见《晋书》为初唐贞观年间房玄龄等人奉敕修撰，其中有《乐志》两卷。因该书成书晚于沈约所修《宋书》，且二书乐志颇多内容相同之处，故学者多认为《晋书·乐志》系抄录《宋书·乐志》而成。这种看法在古代音乐史和文史学界认可度很高，致使《晋书·乐志》乐府学文献价值被普遍低估。笔者认为，仅凭两《乐志》部分内容相同就认定《晋书·乐志》抄录了《宋书·乐志》未免草率，以下不揣谫陋，试对个中原因略做分析。

* 本文为国家社科基金重大项目“《乐府诗集》整理与补编”（13&ZD110）阶段性成果。

一

较早指出《晋书·乐志》和《宋书·乐志》内容重复的是清人王鸣盛，其在《十七史商榷》中云："予读《宋志》与《晋志》犯复者颇多，盖典故只有此，固不能凭空别造，彼此两载，殊恨其徒烦简牍也。"[①] 王鸣盛指出《晋书·乐志》与《宋书·乐志》内容有重复，但没有认定重复系前志抄录后志所致，而是认为两志可能使用了同一材料。之后，黄侃明确指出《晋书·乐志》模仿了《宋书·乐志》，其在《文心雕龙札记》中云："录古乐府之书，史志以《宋书》为最详最精。其书所录，自晋宋郊庙宴享之诗，及晋世所用相和曲、舞曲、鼓吹、铙歌，莫不备载，《晋书》特依放之耳。"[②] 20世纪60年代，丘琼荪作《历代乐志律志校释》，反复强调《晋书·乐志》抄录了《宋书·乐志》，其第二分册"缀言"曰："唐修《晋书》是以臧荣绪《晋书》为主而加以修润者。《律志》则李淳风所作，《乐志》不知撰自何人，惟取沈约《宋书·乐志》删削修饰而成，则显然者也。"[③] 又云："故以时代论，晋在宋之前，而其成书年代，则远在沈约《宋书》之后。是以《晋书》乐、律二志中多采《宋志》旧文，非无故也。"[④] 丘琼荪不同意王鸣盛提出的两志使用相同材料的说法，坚持认为《晋书·乐志》抄录了《宋书·乐志》，其云："《宋志》成书在前，《晋志》成书在后，则是《晋志》与《宋志》犯复，乃唐人之咎，非约之过也。"[⑤] 20世纪60年代，王运熙作《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》，论及《晋书·乐志》和《宋书·乐志》时亦称："《晋志》文字，颇多本自《宋志》，但因仅记司马氏一代情况，故不及《宋志》详细。"[⑥] 这种观点被此后很多学者所接受。缘此之故，在很多学者心目中，《晋书·乐志》的文献价值大为降低。如方宝璋、郑俊晖《中国音乐文献学》介绍古今音乐要籍时，就对《晋书·乐志》只字未提。[⑦]

① （清）王鸣盛撰，黄曙辉点校《十七史商榷》卷五十六，上海书店出版社，2005，第431页。
② 黄侃撰，周勋初导读《文心雕龙札记》，上海古籍出版社，2000，第36页。
③ 丘琼荪：《历代乐志律志校释》第二分册，人民音乐出版社，1999，第3页。
④ 丘琼荪：《历代乐志律志校释》第二分册，人民音乐出版社，1999，第3页。
⑤ 丘琼荪：《历代乐志律志校释》第二分册，人民音乐出版社，1999，第5页。
⑥ 王运熙：《乐府诗述论》，上海世纪出版股份有限公司上海古籍出版社，2006，第310页。
⑦ 方宝璋、郑俊晖：《中国音乐文献学》，福建教育出版社，2006。

当然也有学者不同意就此看轻《晋书·乐志》的文献价值。如郑祖襄在《〈古今注〉“横吹曲”史料真伪谈》中指出：“今本《晋书》虽系唐人所撰（题唐太宗御撰），但它的撰写是有旧《晋书》作为蓝本的。据史书记载，从晋朝到唐前，撰《晋书》者，有二十余家。其中以齐臧荣绪《晋书》最负盛名。唐太宗因不满诸家《晋书》，诏房玄龄、褚遂良等以臧书为蓝本，并采他书，删削芜秽，撰成新《晋书》。所以，今本《晋书》的历史价值仍然不能低估。尽管成书比它早的《宋书·乐志》（梁沈约撰）对横吹曲只字不提，也不应对《晋书·乐志》的记载采取怀疑或否定的态度。”[①] 郑祖襄指出今本《晋书》是依据南齐臧荣绪《晋书》修撰而成，所以不要轻易怀疑和否定今本《晋书·乐志》的史料价值。这一看法颇具慧眼，但他并未对其中道理做出清楚分析，以下笔者将不揣谫陋，试作分析。

二

前已言及，今本唐修《晋书》是以南齐臧荣绪《晋书》为蓝本，如果唐修《晋书·乐志》内容在臧著《晋书·乐志》中就已有之，就可以推翻唐修《晋书·乐志》抄录沈约《宋书·乐志》的说法。

据《南齐书·臧荣绪传》记载，臧荣绪和沈约都由宋入齐，臧荣绪长沈约二十六岁，《晋书》为臧荣绪早年著作，在沈约作《宋书》前就已成书。[②] 臧荣绪永明六年去世，时沈约仅完成《宋书》纪、传七十卷的修撰和缮写，志三十卷尚未完成，臧著《晋书·乐志》早于沈著《宋书·乐志》没有任何疑问。除非臧著《晋书》没有《乐志》，或虽有《乐志》而没有唐修《晋书·乐志》内容。而实际情况是，臧著《晋书》不仅有《乐志》，而且其中有唐修《晋书·乐志》所载内容。证据是清人汤球《晋书辑本》从《太平御览》第五百七十一卷中辑出臧著《晋书·乐志》中关于《子夜歌》本事的记载：

《子夜歌》者，有女子名子夜，造此声。孝武太元中，琅邪王轲

① 郑祖襄：《华夏旧乐新证》，上海音乐学院出版社，2005，第156页。
② 《南齐书》卷五十四，中华书局，1972，第936页。

> 之家有鬼歌《子夜》。殷允为章郡，侨人庾僧度家亦有鬼歌《子夜》。殷允为章郡，亦是太元年，则子夜是此时以前人也（按：新无殷允以下数句）。[①]

这段文字也见于沈约《宋书·乐志》：

> 《子夜哥》者，有女子名子夜，造此声。晋孝武太元中，琅邪王轲之家有鬼哥《子夜》。殷允为豫章时，豫章侨人庾僧度家亦有鬼哥《子夜》。殷允为豫章，亦是太元中，则子夜是此时以前人也。[②]

沈约《宋书·乐志》所记与臧著《晋书·乐志》文字略有出入，可能是沈约作《宋书·乐志》时抄录臧著《晋书·乐志》，嫌《晋书·乐志》表述容易产生误解，改动了部分文字。唐修《晋书·乐志》也载有《子夜歌》本事：

> 《子夜歌》者，女子名子夜，造此声。孝武太元中，琅邪王轲之家有鬼歌《子夜》，则子夜是此时以前人也。[③]

可以看出，同为《子夜歌》本事，臧著《晋书·乐志》有记载，《宋书·乐志》也有记载，唐修《晋书·乐志》则删除多余信息，保留关键语句，表述更为简洁，但其所保留字句均与臧著《晋书·乐志》记载完全相同。据《旧唐书·房玄龄传》，唐修《晋书》"以臧荣绪《晋书》为主，参考诸家，甚为详洽"。[④] 既然唐修《晋书》"以臧荣绪《晋书》为主"，当记述同一内容时，在文字表述相同或相近情况下，唐人没必要将臧著《晋书》搁置一旁，另取沈著《宋书》以"删削"。因此，学界有关《晋书·乐志》"惟取沈约《宋书·乐志》删削修饰而成"的结论，大可怀疑。

如前所述，清人汤球《晋书辑本》从《太平御览》中辑出臧著《晋

① 徐蜀编《二十四史订补》第六册，书目文献出版社，1996，第676页；又载《清史稿·艺文志》著录汤球作《九家〈旧晋书〉》三十七卷。

② 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第549页。

③ 《晋书》卷二十三，中华书局，1974，第716页。

④ 《旧唐书》卷六十六，中华书局，1975，第2463页。

书·乐志》《子夜歌》本事是唐修《晋书·乐志》不袭《宋书·乐志》的关键证据。但这个证据需要做些说明，因为现今通行本中华书局版张元济辑《太平御览》第五百七十一卷没有这条内容，相关内容在第五百七十卷，出处作“《晋书》”，不是“臧荣绪《晋书》”。是不是汤球弄错了出处呢？笔者认为不是。为了澄清这一问题，下面就将张元济辑《太平御览》、汤球所见《太平御览》、中华书局标点本《宋书》以及唐修《晋书》有关《子夜歌》本事的记载列表于下：

版本	内容
张元济辑《太平御览》第五百七十卷	《晋书》曰：“孝武太元中，琅琊王轲之家有鬼歌《子夜》。殷允为章郡，侨人庾僧度家亦有鬼歌《子夜》。殷允为章郡，亦是太元乎，则子夜是此时以前人也。”
汤球所见《太平御览》第五百七十一卷	《子夜歌》者，女子名子夜，造此声。孝武太元中，琅邪王轲之家有鬼歌《子夜》。殷允为章郡，侨人庾僧度家亦有鬼歌《子夜》。殷允为章郡，亦是太元年，则子夜是此时以前人也。
中华书局标点本《宋书》第十九卷	《子夜哥》者，有女子名子夜，造此声。晋孝武太元中，琅邪王轲之家有鬼哥《子夜》。殷允为豫章时，豫章侨人庾僧度家亦有鬼哥《子夜》。殷允为豫章，亦是太元中，则子夜是此时以前人也。
唐修《晋书》第二十三卷	《子夜歌》者，女子名子夜，造此声。孝武太元中，琅邪王轲之家有鬼歌《子夜》，则子夜是此时以前人也。

从上表可以得出三点结论：（1）张元济辑《太平御览》和汤球所见《太平御览》记载文字相近度很高，尤其是“殷允为章郡”“侨人庾僧度”“殷允为章郡，亦是太元年”文字几乎完全一致，这两处记载相比，张元济本缺少“《子夜哥》者，女子名子夜，造此声”三句，其中原因详见下文论述。至于张元济辑《太平御览》把“虞僧虔”写成了“庾僧度”，把“太元年”写成“太元乎”，当属形近致误。这说明不管是张元济所辑《太平御览》还是汤球所见《太平御览》，都引《子夜歌》本事，汤球确从《太平御览》中辑出此条内容，而非弄错了出处，张冠李戴。（2）张元济辑《太平御览》所引《子夜歌》本事和唐修《晋书》所载差别很大，张元济辑《太平御览》不可能引自唐修《晋书》。张元济辑《太平御览》

既引唐修《晋书》，又引臧著《晋书》。引臧著《晋书》标明“臧荣绪《晋书》曰”，引唐修《晋书》直云“《晋书》”。其中标明“臧荣绪《晋书》曰”者共二十七次，而所引《子夜歌》本事则没有标明“臧荣绪《晋书》”，只云“《晋书》曰”，好像是引自唐修《晋书》，其实不然。因为张辑《太平御览》在引这则《子夜歌》本事之前，已从唐修《晋书》中引用了四条史料，随后从《晋阳秋》、邓粲《晋纪》、崔鸿《十六国春秋》《前燕录》《孟嘉别传》五种书中各引一条史料，之后又引《晋书》。如果此条史料同样出自唐修《晋书》，就应与前四条一并引用，不会隔了五种典籍后又去引用。《太平御览》既引唐修《晋书》，又引臧荣绪《晋书》，汤球将这条归于臧荣绪名下必有所据。总之，汤球辑录该条时错把唐修《晋书》当作臧著《晋书》的可能性几乎没有。张元济辑《太平御览·歌第一》从唐修《晋书》中引用了四条而不及《子夜歌》本事，可能是鉴于唐修《晋书》对《子夜歌》本事的记载过于简单，所以又引了臧著《晋书》。（3）至于张元济辑《太平御览》缺少“《子夜哥》者，女子名子夜，造此声”三句，卷数也与汤球所见《太平御览》不一致的问题，可能是汤球所据为另一个版本。据周生杰《〈太平御览〉研究》考证：“1928 年，张元济赴日本访书，在帝国图书寮、京都东福寺获见宋蜀刻本，因请借影印，摄得影片计目录十五卷、正书九百四十五卷（缺卷二一、卷四二至六一、卷一一七至一二五、卷六五六至六六五、卷七二四至七三八）；又于静嘉堂文库借摄所藏宋本（宋建本）补卷四二至六一、卷一一七至一二五共二十九卷携归。于 1935 年 12 月印入商务印书馆出版的《四部丛刊三编》中，分订一百三十六册。其宋蜀本、宋建本所缺的二十六个全卷及其他卷中的缺叶用日本活字本补足。因为它在好些地方胜过鲍刻，就成为此后最流行和通用的本子。”[①] 在张元济所取资的各本之外，明清时期流传的还有明抄本、明活字体本、从善堂本（清张海鹏）、鲍刻本（清鲍崇城）、黄正色本（清）、文渊阁本、重刻鲍本、石印鲍本。[②] 汤球完全有可能看到张元济所据各种版本之外的其他版本，当是这样的原因，导致其缺少“《子夜哥》者，女子名子夜，造此声”三句。

---

① 周生杰：《〈太平御览〉研究》，巴蜀书社，2008，第 135~136 页。

② 周生杰：《〈太平御览〉研究》，巴蜀书社，2008，第 137 页。

三

不仅唐修《晋书·乐志》以臧荣绪《晋书·乐志》为主，沈约作《宋书·乐志》也有可能参考了臧著《晋书·乐志》。《南齐书·臧荣绪传》载："太祖为扬州，征荣绪为主簿，不到。司徒褚渊少时尝命驾寻之。建元中，启太祖曰：'荣绪，朱方隐者。昔臧质在宋，以国戚出牧彭岱，引为行佐，非其所好，谢疾求免。篷庐守志，漏湿是安，灌蔬终老。与友关康之沈深典素，追古著书，撰《晋史》十帙，赞论虽无逸才，亦足弥纶一代。臣岁时往京口，早与之遇。近报其取书，始方送出，庶得备录渠阁，采异甄善。'上答曰：'公所道臧荣绪者，吾甚志之。其有史翰，欲令入天禄，甚佳。'"① 臧荣绪淡泊名利，潜心著书，为齐太祖萧道成所知，征召不赴。萧道成受禅称帝后经褚渊建议，将臧荣绪所著《晋书》藏于天禄阁。永明五年，沈约奉旨修撰《宋书》，没有理由放着天禄阁现成的臧著《晋书》不做参考。

那么臧荣绪撰写《晋书·乐志》时有没有可能参考沈约《宋书·乐志》的前身，即山谦之等人所撰《宋书·乐志》呢？这种可能性几乎没有。沈约《宋书》是在徐爰《宋书》基础上修改而成。沈约《宋书·自序》云："宋故著作郎何承天始撰《宋书》，草立纪传，止于武帝功臣，篇牍未广。其所撰志，唯《天文》《律历》，自此外，悉委奉朝请山谦之。谦之，孝建初，又被诏撰述，寻值病亡，仍使南台侍御史苏宝生续造诸传，元嘉名臣，皆其所撰。宝生被诛，大明中，又命著作郎徐爰踵成前作。爰因何、苏所述，勒为一史，起自义熙之初，讫于大明之末。至于臧质、鲁爽、王僧达诸传，又皆孝武所造。自永光以来，至于禅让，十余年内，阙而不续，一代典文，始末未举。且事属当时，多非实录，又立传之方，取舍乖衷，进由时旨，退傍世情，垂之方来，难以取信。臣今谨更创立，制成新史，始自义熙肇号，终于升明三年。……臣远愧南、董，近谢迁、固，以闾阎小才，述一代盛典，属辞比事，望古惭良，鞠躬局蹐，靦汗亡厝。本纪列传，缮写已毕，合七帙七十卷，臣今谨奏呈。所撰诸志，须成

① 《南齐书》卷五十四，中华书局，1972，第936~937页。

续上。”[①] 可见沈约修撰《宋书》时所据旧本，撰者始于何承天，经过山谦之、苏宝生到徐爰手里才完成。先是何承天奉命撰写，“草立纪传”，并作《天文》《律历》，又委托山谦之撰写志、传部分，山谦之不久去世，苏宝生继续作传。“宝生被诛”，徐爰续作。徐爰《宋书》不纪宋末十年历史，沈约的任务是转变撰者立场，以新朝立场讲述前代历史，并补足最后十年史事。到永明六年完成了纪、传部分，表、志三十卷并未完成，这说明徐爰《宋书》表、志不完善，沈约需要花更多时间修撰。

旧本《宋书·乐志》出自何人之手？《宋书·自序》和《宋书·乐志序》（下文简称《志序》）说法不一。《自序》称何承天“所撰志，唯《天文》《律历》，自此外，悉委奉朝请山谦之。”[②] 《志序》却称：“元嘉中，东海何承天受诏纂《宋书》，其志十五篇，以续马彪《汉志》。”[③] 可能是何承天最初只撰写了《天文》《律历》二志，他志委托山谦之撰写，山谦之撰成后何承天做了审定和修改，因此说何承天作《宋书·乐志》也不算错。从沈约《宋书·乐志》中也可以看到何承天参与撰写的痕迹：“何承天曰：‘世咸传吴朝无雅乐。案孙皓迎父丧明陵，唯云倡伎昼夜不息，则无金石登哥可知矣。’承天曰：‘或云今之《神弦》，孙氏以为宗庙登哥也。’史臣案陆机《孙权诔》‘《肆夏》在庙，《云翘》承□’，机不容虚设此言。又韦昭孙休世上《鼓吹铙哥》十二曲表曰：‘当付乐官善哥者习哥。’然则吴朝非无乐官，善哥者乃能以哥辞被丝管，宁容止以《神弦》为庙乐而已乎？”[④] 沈约在《志序》中称何承天各志“证引该博者，即而因之，亦由班固、马迁共为一家者也”。[⑤] 自己只是“其有漏阙，及何氏后事，备加搜采，随就补缀焉。”[⑥] 何承天有关东吴以《神弦歌》为“为宗庙登哥”的说法，大概就是沈约所谓“漏阙”之处。

但是，无论沈约所见《宋书·乐志》出自何人之手，撰写都属于朝廷行为，臧荣绪作为在野之人，并无机会厕身其间，更无机会看到这些书稿。既然臧荣绪作《晋书·乐志》参考沈约所据旧本《宋书·乐志》可能

① 《宋书》卷一百，中华书局，1974，第2467~2468页。
② 《宋书》卷一百，中华书局，1974，第2467页。
③ 《宋书》卷十一，中华书局，1974，第205页。
④ 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第541页。
⑤ 《宋书》卷十一，中华书局，1974，第205~206页。
⑥ 《宋书》卷十一，中华书局，1974，第206页。

性几乎没有，那么唐修《晋书·乐志》沿袭臧著《晋书·乐志》进而间接抄录《宋书·乐志》可能性也就完全不存在。

四

要说沈约记录《子夜歌》本事早于臧荣绪还有一种可能：即沈约《晋书》一百二十卷成书比臧荣绪《晋书》早，而且臧荣绪作《晋书》时有条件参考沈著。但仔细考察会发现，这种可能性也不存在。《宋书·自序》云："史臣年十三而孤，少颇好学，虽弃日无功，而伏膺不改。常以晋氏一代，竟无全书，年二十许，便有撰述之意。泰始初，征西将军蔡兴宗为启明帝，有敕赐许，自此迄今，年逾二十，所撰之书，凡一百二十卷。条流虽举，而采掇未周，永明初，遇盗失第五帙。建元四年未终，被敕撰国史。永明二年，又忝奏兼著作郎，撰次起居注。自兹王役，无暇搜撰。五年春，又被敕撰《宋书》。"[①] 陈庆元《沈约事迹诗文系年》据《宋书·明帝纪》称，蔡兴宗于泰始三年为"安西将军"，九月进号"征西将军"，推断推荐沈约撰《晋书》当在是年。[②] 从泰始三年到永明六年刚好二十年，沈约撰写《晋书》虽然初具规模，但"条流虽举，而采掇未周……自兹王役，无暇搜撰"，没有最终完成。而臧著《晋书》早在建元中就已藏入天禄阁。即使在建元最后一年（即建元四年）藏入，也比沈约《晋书》初稿早了六年。这说明臧著《晋书》参考沈著《晋书》可能性根本不存在。

更何况《晋书》是臧荣绪早年所作。《南齐书·臧荣绪传》云："臧荣绪，东莞莒人也。祖奉先，建陵令，父庸民，国子助教。荣绪幼孤，躬自灌园，以供祭祀。母丧后，乃著《嫡寝论》，扫洒堂宇，置筵席，朔望辄拜荐，甘珍未尝先食。纯笃好学，括东、西晋为一书，纪、录、志、传百一十卷。隐居京口教授。南徐州辟西曹，举秀才，不就。"[③] 可知臧荣绪撰《晋书》是早年行为。且臧荣绪长沈约二十六岁，沈约于泰始三年二十七岁奉宋明帝敕作《晋书》时，臧荣绪已五十三岁。所以无论着手写作，还是最终完成，臧著都要远远早于沈著。至此，臧著《晋书》参考沈著《宋书》的疑问也完全可以被打消。

---

① 《宋书》卷一百，中华书局，1974，第2466页。

② 陈庆元：《沈约集校笺》，浙江古籍出版社，1995，第549页。

③ 《南齐书》卷五十四，中华书局，1972，第936页。

综上所述，从对《子夜歌》本事记载上看，臧荣绪《晋书·乐志》早于沈约《宋书·乐志》，唐修《晋书》以臧著《晋书》为蓝本，故唐修《晋书·乐志》取材臧著《晋书·乐志》顺理成章。在内容相同情况下将早出之臧著《晋书·乐志》搁置一边，专取后出之沈著《宋书·乐志》“删削”，不合情理。此外，也不存在臧著《晋书·乐志》参考沈著《宋书·乐志》或是何承天等人所作《宋书·乐志》以致出现唐修《晋书·乐志》间接抄录《宋书·乐志》的可能性。通过考查会发现，反倒是沈著《宋书·乐志》有可能参考了臧著《晋书·乐志》。根据唐修《晋书》在沈约《宋书》之后，《晋书·乐志》部分内容与《宋书·乐志》有重复之处就简单认定《晋书·乐志》抄录了《宋书·乐志》，难以令人信服。唐修《晋书·乐志》的乐府学文献价值不应该被轻易否定。

陈旸《乐书》“箜篌”记载疑误考辨*

武晓红
（山东师范大学文学院 济南 250014）

摘　要：宋代陈旸《乐书》被广泛征引，因其佐以录图对诸乐器进行较详细的记载。但其对于“箜篌”一项的编录，却出现颇多舛误。主要表现在：第一，将“卧箜篌”列于胡部；第二，对“大箜篌”“小箜篌”定性有误；第三，评论唐玄宗弹奏“箜篌”为胡人乐器。从文献摘编来看，陈旸对“箜篌”的理解较混乱，既缺乏对“卧箜篌”的正确认识，对“大箜篌”和“小箜篌”文献梳理亦不甚准确，录图也较为草率。本文拈出此条目专做考察，并对该乐器名称在文献及文学中的表达差异略做辨正。整体来看，“卧箜篌”的概念在由唐入宋这一阶段发生显著弱化。陈旸《乐书》中对“箜篌”的著述，参考性较弱。

关键词：《乐书》　箜篌　疑误　考辨

作者简介：武晓红，女，山东师范大学文学院讲师，专业硕士导师，研究方向为唐五代文献及诗学。

陈旸的《乐书》是研究中国古代音乐、文化史及文学不可绕开的著作。该书规模宏大，对宋代乐器有系统详尽的编排和综述。但是，书中注释也常出现混乱和错误，这显示出作者对一部分乐器的掌握和梳理存在疏漏。陈旸对于“箜篌”的记载在《乐书》卷一二八，胡部下，丝之属。八音下列九种“箜篌”名称，正文则只录“大箜篌”“小箜篌”“竖箜篌”“卧箜篌”“凤首箜篌”五件，皆有配图。据文献记载，“箜篌”的诞生在

* 本文系中国博士后科学基金资助项目“唐五代诗词名物考证及其文学意蕴研究”（项目编号：2016M602173）阶段性成果；国家社会科学基金重大项目“考古发现与中古文学研究”（编号：14ZDB065）阶段性成果。

历史上存在两条明显不同的路径，也经历了名称上的分立和融合。但《乐书》中，作者疑将概念混淆，在阐释上弱化了对于两种箜篌的区分，从而造成诸多误解。元代马端临的《文献通考》，在抄录此书的同时，也不免对其提出质疑。兹就有关文献及录图对比两方面，对陈旸《乐书》在“箜篌”条目记载上的舛误略做考辨如下。

一 “卧箜篌”不属胡部

陈旸于《乐书》“卧箜篌”条下载：

> 《酉阳杂俎》：魏高阳王雍美人徐月华能弹卧箜篌，为《明妃出塞》声。有田僧超能笳，为《壮士歌》《项羽吟》。将军崔延伯出师，每临敌，令僧超为《壮士》声，遂单骑入阵。①

这一条释义，只引用了唐人小说中的一段记载，未对“卧箜篌”从词汇及文献出处上逐本溯源。陈旸把对“箜篌”来源的陈述，放在了“大箜篌”及“小箜篌”条下：

> 刘熙《释名》曰：“箜篌，师延所作靡靡之乐，盖空国之侯所存也。后出桑间濮上。师涓为晋平公鼓焉。郑分其地而有之，因命淫乐为郑、卫焉。或谓汉武使乐人侯晖作坎侯，盖取其声坎坎，以应乐节。后世声讹为箜篌。尔二说盖皆有所受之也。”②

实际上，这条以下所述及的两种“箜篌”起源论，正与后代所谓“卧箜篌”相对应。“卧箜篌”是一种原生的中原弦乐器，不属于胡部。陈旸将“卧箜篌”的起源论说放在“大箜篌”及“小箜篌”类下，是不准确的；将“卧箜篌”放入胡部中，则不正确。

由“空侯”到“箜篌”的名称演进，早在唐前就完成了转化。入唐以后，随着“竖箜篌”实际应用的规模性展开，“卧箜篌”才转而专指旧制

① （宋）陈旸：《乐书》，影印《文渊阁四库全书》，211 册，第 565 页下。
② （宋）陈旸：《乐书》，影印《文渊阁四库全书》，211 册，第 564 页下。

乐器。这两个过程，文献中有详细记载。

“箜篌”是唐代盛行的弹拨乐器。唐以前，“箜篌”特指一种弦类乐器。其起源可见三种出处。一则有“箜篌”发端于汉武帝时期祭祠一说。见《史记·封禅》：

> 其春，既灭南越，上有嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议曰：“民间祠尚有鼓舞之乐，今郊祠而无乐，岂称乎？”公卿曰：“古者祀天地皆有乐，而神祇可得而礼。”或曰：“太帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟为二十五弦。”于是塞南越，祷祠太一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯，琴瑟自此起。[1]

《史记》所载，并未说明“空侯”具体为何人所做，只说明其制作渊源，即汉武帝灭南越国之后，得群臣进言，认为皇室在祭天地神祇时应用乐。故从汉武帝开始在祭祀仪式中使用歌舞，“空侯”等乐器应运而生。《史记》一则，尚不能准确说明箜篌为西汉初造，但可作为箜篌曾在汉代皇室宫廷中开始使用的标志。

二者，有汉代乐人侯调，或说侯晖造箜篌一说。见于东汉应劭《风俗通》：

> 空侯（又坎侯），谨按《汉书》，孝武皇帝赛〔塞〕南越，祷祠太一后土，始用乐人侯调，依琴作坎坎之乐，言其坎坎应节奏也，侯以姓冠章耳。或说空侯取其空中，琴瑟皆空，何独坎侯耶，斯论是也。[2]

据《风俗通》，制作“空侯”的乐人名为“侯调”。这与《史记》中的记载并未冲突，均与汉武帝一朝祭祀事由有关，实是在前一观点基础上的补充。但《风俗通》言其依据《汉书》，查阅今存《汉书》文献，只见汉武帝郊祀事宜，未见侯调造“空侯”的记载。又有沈约《宋书》云：“空侯，初名坎侯。汉武帝赛灭南越，祠太一后土用乐，令乐人侯晖依琴作坎侯。”[3] 说的也是同一事件，只是乐人的名字是“侯晖”。

---

① 《史记》卷二十八，中华书局，1954，第1396页。

② （汉）应劭撰，王利器校注《风俗通义校注》卷六，中华书局，1981，第297页。

③ 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第556页。

再者，又有所谓“师延”造“箜篌”说。见于东汉末年刘熙所作《释名》，其曰：

箜篌，此师延所作靡靡之乐也。后出于桑间濮上之地，盖空国之侯所存也。师涓为晋平公鼓焉，郑卫分其地而有之，遂号郑卫之音。谓之淫乐也。①

这透露出几个信息：其一，箜篌出现于更早的夏商时期，由宫廷乐师“师延”创制。其二，“箜篌”得名源自其收藏者，即空国之侯。其三，箜篌最初在宫廷中用于娱宾享乐，故有“靡靡之乐”“淫乐”之称。《世本·作篇》亦载：“箜篌，师延所作，靡靡之音也。出于濮上，取空国之侯名也。”② 两种文献信息对照无误，合为一说。

值得注意的是，在唐前的诸多文献记载中，“箜篌”已经和“空侯”通用。《史记》所载，就有“空侯”及“箜篌”两种称谓。考查几种箜篌起源说，基本在两处产生分歧。一是诞生机缘及创作人物不同；二是乐器的得名途径不同。“空”或“侯”，或来自乐器发声特点，或与乐工姓氏及居所地域等因素有关。这几种说法，后都被唐人接受。唐代徐坚撰写《初学记》，已将前人之说糅合并一处。《通典》则尤对汉武帝乐工造箜篌一说推崇，而否认师延一说：

箜篌，汉武帝使乐人侯调所作，以祠太一。或云侯晖所作，其声坎坎应节，谓之坎侯，声讹为空侯。侯者，因乐工人姓耳。古施郊庙雅乐，近代专用于楚声……或谓师延靡靡乐，非也。③

杜佑将两名乐工名字都纳入记录，又参考了《风俗通》和《宋书》等记载。五代时，后晋刘昫《旧唐书·音乐志》基本全袓《通典》。但《通典》中，唐人不赞成师延说也只是推断，不涉及具体原因。

“卧箜篌”这一明确称谓，确始于唐代。在唐十部乐中，燕乐就用

---

① （汉）刘熙：《释名》卷七，见《丛书集成初编》第1151册，中华书局，1985，第106~107页。

② （汉）宋衷注（清）秦嘉谟等辑《世本八种》，商务印书馆，1957，第5页。

③ （唐）杜佑：《通典》卷一四四，中华书局，1992，第3680页。

“卧箜篌”。《隋书·志第九·音乐中》记录了隋代雅乐中使用汉民族传统乐器“卧箜篌”：

> 高祖既受命，定令，宫悬四面各二虡，通十二镈钟，为二十虡。虡各一人。建鼓四人，柷敔各一人。歌、琴、瑟、箫、筑、筝、搊筝、卧箜篌、小琵琶，四面各十人，在编磬下。[①]

“卧箜篌”从名称上取代“箜篌”，是为与西域传来的竖体“箜篌”从形态上做出区分。在唐人的记述中，多有留意标记以示区别者。如北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》云：“美人徐月华，善弹箜篌。能为《明妃出塞》之曲歌。”[②] 至唐段成式《酉阳杂俎》则曰：“美人徐月华，能弹卧箜篌。”[③] 显然，两种乐器名称是对应同一事件中的乐器种类，而后者却要做出一定区分。这并非孤例，又南朝沈约，曾于《宋书》中记载一故事：

> 宋孝武帝大明中，吴兴沈怀远被徙广州造绕梁，其器与空侯相似，怀远后亡，其器亦绝。[④]

南朝时，沈怀远受姜氏巫蛊案牵连被遣南越，造了一种古乐器“绕梁”，时称“与空侯相似”。而至五代，《旧唐书》在描述这一事件时，则变为“宋世有绕梁，似卧箜篌。今并亡矣。”[⑤] 关于用词，由“空侯”到“卧箜篌”的演进，说明自唐起，“箜篌”名称的指代有了显性新变，众人已能分辨传世文献中的“空侯”和当今“箜篌”非一类。尤其到晚唐时期，文人能够有意识地在记载时对其做出明确区分。由此可见，“卧箜篌”特指古文献中提到的“箜篌”，其为旧乐，不隶属于胡部。

另外，陈旸《乐书》对于“卧空侯”的录图也有明显错误。查据古文献，多对卧箜篌的概貌有所描述，其中最多提及“箜篌”与琴、瑟、筝相似。《风俗通》说箜篌“依琴作”，且与“琴瑟”同时都具有“空”的特

---

① 《隋书》卷十四，中华书局，1973，第343页。

② （北魏）杨衒之撰，杨勇校笺《洛阳伽蓝记校笺》卷三，中华书局，2002，第156页。

③ （唐）段成式：《酉阳杂俎》卷六，中华书局，1981，第65页。

④ 《宋书》，中华书局，1974，第556页。

⑤ 《旧唐书》卷二十九，中华书局，1975，第1079页。

性。这说明汉代时，箜篌的形制和琴、瑟是一类。《初学记》载东晋扬方《箜篌赋序》云："箜篌祖琴，琴考筑筝。"[①] 又载宋临川王刘义庆《箜篌赋》云："似秦筝而非群。"[②] "筝"是古老的中原乐器，因发源于秦而多称"秦筝"，箜篌与其相似，却非一类。无论在文献还是文学作品中，皆提及"卧空侯"与琴或筝有关联。以《通典》中解说较详：

旧说一依琴制，今按其形，似瑟而小，七弦。用拨弹之，如琵琶也。[③]

按，"卧箜篌"似瑟；有七根弦、用"拨"弹奏。今观宋陈旸《乐书》中所录"卧箜篌"，样貌则与书中的"竖箜篌"一致，只是将琴体横卧展示。既毫无琴、瑟或筝的特质，弦数也与《通典》描述相去甚远，亦无拨子的相关图像。

陈旸的录图显然不是与琴瑟相仿的"卧箜篌"。目前可考的另外一具"卧箜篌"图像，在日本《体源抄》一书中。该书是记录日本雅乐最珍贵的文献，保留有中国唐代燕乐的元素，故而很具有参考性。此书中所录的"卧箜篌"，正是琴瑟制。其记载如下：

长二尺九寸，上阔六寸，下阔五寸一分，其形似琴而小施五弦，用拨弹之。但今图八四弦ナリ，柱八诚二比巴二似タリ。[④]

对比这一段，会发现《体源抄》与《通典》的记载较为贴近，但亦有分歧：其一，记载琴弦的具体数字不同。日籍录图为四弦，非其所说五弦，也非七弦；其二，在与琵琶相似的描述上有所出入。《通典》说像琵琶一样，卧箜篌有用琴拨的可能性。但《体源抄》则特别提到"卧箜篌"有"柱"，颇像"比巴"（即琵琶）。观图可知（见图1），该"卧箜篌"最大的特点是有十四根固定的琴柱。这点和琴、瑟不同。卧箜篌是否有琴柱，国内文献中未见记载。只有《玉台新咏》中所录一首梁简文帝的诗歌，提

① （唐）徐坚等：《初学记》卷十六，中华书局，1962，第394页。
② （唐）徐坚等：《初学记》卷十六，中华书局，1962，第394页。
③ （唐）杜佑：《通典》卷一四四，中华书局，1992，第3680页。
④ 〔日〕丰原统秋：《体源抄》卷八上，现代思潮社，1978，第895页。

供了线索。其《赋乐器名得箜篌》云："捩迟初挑吹，弄急时催舞；钏响逐弦鸣，衫回半障柱。"[1] 诗中写到，女子演奏箜篌为舞蹈伴奏，腕钏随着拨弦的声音一同叮当作响，手指回扫之际，衣衫将琴柱半掩。这样的描写，似示意箜篌有琴柱。



图 1 卧箜篌

资料来源：〔日〕丰原统秋：《体源抄》卷八上，现代思潮社，1978（昭和五三年），895 页。

日籍学者中安真理在《卧箜篌小考》一文中，将与琴瑟相仿的"卧箜篌"定性为"有档子的板箱体弦鸣乐器"[2]。其所说"档子"，就是"琴柱"。另据日本学者林谦三考证，目前高句丽壁画和日本法隆寺幡透雕中的四弦共柱琴，没有任何改造的痕迹，就是中国的"卧箜篌"[3]。参读中外文献，"卧箜篌"有琴柱的可能性较大，且用拨弹。

陈氏将"卧箜篌"放入胡部，一是对于"卧箜篌"的起源没有明确定位，二是受到当下最为流行的异域名族乐器"竖箜篌"的影响。《旧唐书》在描述沈怀远造"绕梁"之时，曾提到其与卧箜篌"今并亡矣"。那么可以推测，陈旸编写《乐书》时，应该没有见过卧箜篌本体，所以其录图十分草率。

清代考据学兴起后，学人又关注到这一乐器。丘象随注李长吉诗：

> 而吾乡汤公右君考《三才图会》器用图，箜篌似瑟而小，但首尾翘上，首刻如猴状。虚其中，下以两架承之，用两手拨弹，即卧箜篌

① （南朝）徐陵编，吴兆宜等注《玉台新咏笺注》卷七，中华书局，1985，第 297 页。原文诗句作"私回半障柱"，下注"《艺文类聚》卷四十四作'衫'"。《初学记·乐部》卷一六作"衫"。纪容舒《玉台新咏考异》注："宋刻作'私'，误，今从《艺文类聚》。"按，当作"衫"。

② 〔日〕中安真理：《卧箜篌小考》，《汉唐音乐史国际研讨会集》，2009，第680 页。

③ 〔日〕林谦三：《东亚乐器考》，音乐出版社，1962，第 201 页。

也，与竖箜篌植抱而弹者异。①

依迹，考明王圻编著《三才图会》，其中提到古琴制的箜篌“其形似瑟而小，用拨弹之，非今器也。”② 而胡乐中的竖箜篌则“正今物也”。既非今器，则表示他未必见到。“正今物也”则表示明代的“箜篌”亦特指竖箜篌。但王氏《三才图会》中所录图（见图2），虽非竖箜篌，却也不能认定是汉唐“卧箜篌”的完全传承。因其琴形甚殊异，琴首动物雕刻较罕见。且王书有“未析源流”及“漫无考证”之虚构弊端，故而对其所录“箜篌”图谱可暂存疑。

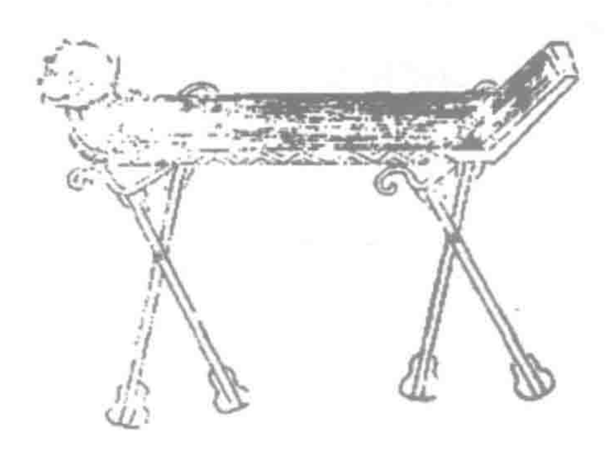


图2　箜篌

资料来源：（明）王圻著《三才图会》，上海古籍出版社，1988，1129页。

元代马端临作《文献通考》，其乐器章节，概以陈旸《乐书》为底本，其中又多删减或增补。“箜篌”一条，其抄录无改，唯独提出对“箜篌”划入胡部之异议。“按，箜篌或以为师延所作靡靡之乐，盖郑卫之淫声也。……盖汉世郊庙之乐，而非先王之雅乐也。然俱不言来自胡中，陈氏《乐书》以入胡部，未知何据，当考。”③ 按，“卧箜篌”不属胡部。当入胡部者，应是域外传来的竖箜篌一类，如凤首箜篌。古文献中所提到的“箜篌”，不是胡地传来的，而是本土固有乐器，有着明确的起源路径。这种“箜篌”，汉唐时期较为兴盛，在竖箜篌开始大规模运用以后，被唐人始称为“卧箜篌”，晚唐及宋以后则罕见。

---

① （唐）李贺撰，（清）丘象随等辩注《李长吉昌谷集句解定本》卷一，《续修四库全书》本第1311册，第219页。

② （明）王圻：《三才图会》器用卷三，上海古籍出版社，1988，第1129页。

③ （宋）马端临：《文献通考》卷一三七，中华书局，1986，第1214页。

二 “大箜篌”与“小箜篌”应为竖箜篌

陈氏对于卧箜篌的性质缺乏具体认识，但从录文看他并非不知有古箜篌，而是将“卧箜篌”的相关记载放在“大箜篌”和“小箜篌”条下，因其认为大箜篌和小箜篌“皆如琴制”，即以为二者是两种大小不同的琴瑟制箜篌。《乐书》中有“大箜篌”和“小箜篌”条，其下云：

> 旧说皆如琴制。唐制似瑟而小，其弦有七，用木拨弹之，以合二变。故燕乐有大箜篌、小箜篌。音逐手起，曲随弦成，盖若鹤鸣之嘹唳、玉声之清越者也。然非夷狄之制，则郑卫之音，非燕乐所当用也。[①]

其中有两处作矛盾语。第一，按陈旸所解，“大箜篌”“小箜篌”在唐代是琴瑟制，燕乐用，却将二者名目置于胡部下。并认为其或为少数民族制乐，或为传统民间俗乐所用，与正统雅乐不符。这种解释，实为猜测语态。第二，陈旸对于大箜篌、小箜篌的录图也与释义不符。“大箜篌”与“小箜篌”的图像是两具胡制的竖箜篌。此处，作者不能理解为何“大箜篌”和“小箜篌”可为唐宫廷“燕乐”用之，实际上对二者没有准确定性。唐制“大箜篌”和“小箜篌”应为竖箜篌。

首先，从史料记载看，大、小箜篌和“卧箜篌”不属一类，文字上二者均与“卧箜篌”对立存在。据唐文献记载，横制“卧箜篌”与竖制“大箜篌”“小箜篌”皆分立。《唐六典》所载唐十部乐，第一部燕乐用“玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、小箜篌……”[②] 又《通典·坐立部伎》：“《景云河清歌》名曰燕乐，奏之管弦，为诸乐之首。乐用玉磬一架、大方响一架、搊筝一、筑一、卧箜篌一、大箜篌一、小箜篌一……”[③] 又见《新唐书》：“燕乐有玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、大小箜篌、大小琵琶、大小五弦…”[④] 如大、小箜篌是琴制的卧箜篌，则完全不必将三者分

---

① （宋）陈旸：《乐书》，影印《文渊阁四库全书》，211册，第564页下。

② （唐）李林甫等撰、陈仲夫点校《唐六典》卷一四，中华书局，1992，第404页。

③ （唐）杜佑：《通典》卷一四四，中华书局，1992，第3721页。

④ 《新唐书》卷二十一，中华书局，1975，第471页。

立。同时，大、小箜篌均没有与“竖箜篌”同时出现的情况。即如有“竖箜篌”，则绝不会出现大、小箜篌乐器。由此可见，唐代的大、小箜篌是两种大小的竖箜篌，是与卧箜篌全然不同的乐器。

竖箜篌与卧箜篌起源殊异，《通典》将其定性为“胡乐”。《后汉书·志第十三》载：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”① 说明东汉时，西域的箜篌曾进入中原宫室并得到帝王喜爱。据文献记载，竖箜篌在唐前已规模性地传入我国。《隋书》中，明确记载了“竖箜篌”随龟兹、疏勒等西域诸国乐队进入隋唐宫廷。见《隋书·乐志》：

> 龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声……其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫……十五种，为一部。……疏勒、安国、高丽并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。……疏勒歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。乐器有竖箜篌、琵琶、五弦……十种，为一部，工十二人。②

前秦将领吕光征战龟兹，是具有官方明确记录的一次传入路径。民间接触龟兹乐的时间应该在这之前。但可以认为，吕光在东晋时期对龟兹乐的一次系统输入，应作为竖箜篌大范围进入中原的标志。魏征《隋书·音乐志》又载：“今曲项琵琶，竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏之旧器。”③ 可见西域的“箜篌”在初步传入时，还没有准确而固定的名称。“胡空侯”与“竖头箜篌”等称谓，只从产地与形态上命名，为与“旧器”做出区分，未有明确大、小之别。

其次，由唐五代以来壁画来看，竖箜篌确有大、小不同者。据陈旸《乐书》录图，宋代的大、小箜篌与竖箜篌形制统一，十八弦的大箜篌、十一弦的小箜篌与十六弦的竖箜篌在弦数上均有所区别。显然，这一区别在唐代文献和传世图像中就很明显。如《通典》载：“乌洛侯亦曰乌罗浑国，后魏通焉。……乐有胡空侯，木槽革面而九弦。”④ 又《通典》：“竖

---

① 《后汉书》，中华书局，1965，第3272页。
② 《隋书》卷十五，中华书局，1973，第378~380页。
③ 《隋书》卷十五，中华书局，1973，第378页。
④ （唐）杜佑：《通典》卷一四四，中华书局，1992，第5489页。

箜篌，胡乐也。汉灵帝好之，体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。”① 这显示，传入唐代的竖箜篌，原本就存在不同大小之区分，主要在弦数上有所差别，大概差出一倍之多。唐五代时期竖箜篌的具貌，在唐墓壁画中最为显见。竖箜篌琴体竖立，在弹奏方式上存在不同。既有两手弹箜篌者，亦有一手执琴一手弹奏者。有立弹者，亦有坐弹者。从唐墓壁画中的箜篌影像看，一般小形制箜篌多立弹，概便于擎拿。如陕西礼泉燕妃墓壁画《奏乐图》中，有一站立行进女乐伎，其所持箜篌音箱窄小，共十弦。这一类和《通典》所载乌罗浑国的九弦“胡空侯”相近。大箜篌多坐弹。如陕西富平县朱家道村墓壁画中，有身着男装的女乐伎，其两腿交叉盘坐在地毯上，怀抱着音箱圆润宽阔的竖箜篌。琴身饰有华美的卷草纹，琴脚柱颇长，弦有二十三根。这一图像和正仓院所藏“螺钿槽箜篌”复原本极似。“螺钿槽箜篌”上，也嵌有生动的金泥、金箔钿饰和华贵的卷草纹等彩绘，弦孔二十三，与《通典》记载基本吻合。

再者，根据文学作品中的描述，正仓院所藏该种乐器有较大的曲形共鸣槽，较长的脚柱，弦数众多，是唐五代最为流行的箜篌类型。李贺《李凭箜篌引》诗云：“十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。”写宫廷乐师李凭弹奏的竖箜篌，正是二十三弦。元稹《六年春遣怀八首》：“今日闲窗拂尘土，残弦犹迸钿箜篌。”也谈及装饰华丽的“钿箜篌”。至此，文学、绘画与实物完美契合。可以认为，二十三弦的“大箜篌”是唐代宫廷竖箜篌的典型代表。

由此，唐代确实存在两种在尺寸上区分较为明显的竖箜篌。沈括《梦溪笔谈》云：“先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部为燕乐。”② 唐代的燕乐一部分立而出，不再与雅乐混杂。在保留汉民族传统音乐的基础上，其艺术内容、形式有了很大变化，主要表现在吸收了民间以及外来音乐的成分，养成了新颖独特的风格。燕乐中的“大箜篌”和“小箜篌”，是形制大小不一的竖箜篌，为胡乐，由西部传入宫廷。其不是“郑卫”之淫乐，可以在宫廷燕乐中使用。据文献载，唐十部乐中，燕乐、清乐、西凉乐所使用的主要是汉民族的传统乐器，如编钟、编磬、琴、瑟、筝、笙

---

① （唐）杜佑：《通典》卷一四四，中华书局，1992，第3680页。

② （宋）沈括撰，胡静道注《新校正梦溪笔谈》卷五，中华书局，1957，第61页。

等。但同时也加入了新的元素，譬如燕乐用小箜篌、大琵琶，西凉乐用竖箜篌、五弦等。胡乐因素为燕乐注入了新的活力，更适合融入唐代宫廷宴饮的氛围。这也就可以解释“小箜篌”为何在“燕乐”中出现。陈旸对这一问题的不理解，也致其语作疑虑，评论不当。

三　唐玄宗奏“竖箜篌”和曲一事有误

陈旸《乐书》“大箜篌”与“小箜篌”条下又载：

> 唐教坊谢大善歌，尝唱《乌夜啼》，明皇亲御箜篌和之。以帝王之尊亲御胡人之乐，何其失君之体也。①

陈旸书中最早记载这则材料，明胡震亨《唐音癸签》及郭宗昌《金石史》中对于唐玄宗弹奏箜篌的描述，都引自此条。此事是否唐玄宗为之实不可证，但从曲调来看，弹奏者理应使用民族传统的琴制“卧箜篌”，即《体源抄》中所载形制，而非胡乐中的“竖箜篌”。陈旸认为唐明皇弹奏的是“竖箜篌”，所以“失君之体也”的结论亦有误判之嫌疑。一般情况，文献描述对于“卧箜篌”和“竖箜篌”有显著的区分。尤其是入唐以后，竖箜篌在宫廷乐中运用广泛，明确标注成为必要。见魏徵《隋书》：

> 清乐，其始即清商三调是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍……其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。②

唐《通典》中亦记载有“清乐”条目：

> 清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古调，与魏三祖所作者，皆备于史籍。……先遭梁、陈亡乱，而

---

① （宋）陈旸：《乐书》，影印《文渊阁四库全书》，第211册，564页下。

② 《隋书》卷十五，中华书局，1973，第377~378页。

所存盖鲜。隋室以来，日益沦缺。大唐武太后之时，犹六十三曲。今其辞存者有：白雪、公莫、巴渝、明君、明之君、铎舞、白鸠、白纻、子夜、吴声四时歌、前溪、阿子欢闻、团扇、懊恼、长史变、督护、读曲、乌夜啼、石城……等共三十二曲。……乐用钟一架，磬一架，琴一，一弦琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶一，歌二。[①]

对比两则史料，即可发现，虽然《燕乐》与《西凉乐》中均加入了胡乐因素，《清乐》却完全保留了汉民族乐曲的声音特色，使用的也都是中原传统乐器。这和其作为南朝旧乐的性质有关。最为明显的是，从《隋书》到《通典》，清乐乐队中的“琵琶”“箜篌”两词被“秦琵琶”“卧箜篌”所取代。《通典》载：“今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。”[②] 这也证明了虽然胡制琵琶和箜篌已传入，《清乐》一部使用的确实皆为汉制乐器。那么，《唐六典》记载清乐乐伎所使用的“箜篌”，虽未做详细说明，理应是“卧箜篌”。

《乐书》中说唐明皇亲自演奏胡人的乐器“何其失君之体也”一说，并不成立。首先，据《通典》，《乌夜啼》一首属清商乐曲，被唐人翻为琴曲。那么，其配乐使用的是“卧箜篌”，而不是“竖箜篌”。王灼《碧鸡漫志》云：“隋氏取汉以来乐器歌章古调，并入清乐，余波至李唐始绝。”[③] 因而陈旸编写《乐书》时，已然无法全面对“清乐”及其使用乐器有详细了解，加之未作勘察，结论有失偏颇。马端临的《文献通考》在抄录《乐书》之时，唯独删减了这一条评价。

其次，虽然史书中记载唐玄宗精通音律，会多种乐器，但会弹奏竖箜篌的可能性得不到非常明确的论证。“竖箜篌”在唐乐中地位极高。唐十部乐中，天竺、龟兹、安国、疏勒、高昌五部，竖箜篌都排在首位。据史料记载，弹奏竖箜篌颇具难度。段安节《乐府杂录》云：“箜篌，胡部中此乐妙绝。教坊虽有三十人，能者一两人。”[④] 可知竖箜篌虽然此时盛行，但技艺普及度并不高。玄宗能够亲自教授箜篌，更是无源可考之事。施肩

① （唐）杜佑：《通典》卷一四四，中华书局，1992，第3716页。
② （唐）杜佑：《通典》卷一四四，中华书局，1992，第3679页。
③ （宋）王灼：《碧鸡漫志》，古典文学出版社，1957，第52页。
④ （唐）段安节：《乐府杂录》，古典文学出版社，1957，第33页。

吾《效古词》云："莫愁新得年十六，如蛾双眉长带绿。初学箜篌四五人，莫愁独自声前足。"以此赞美莫愁聪慧之质，侧面说明该乐器的学习具有一定难度。

陈旸对玄宗弹箜篌之事做出评论，是直接基于其对"箜篌"是竖体箜篌的绝对认知。"竖箜篌"在唐中后期及五代的广泛传播，使得"箜篌"一词的内涵逐渐发生转移，即不再指琴瑟类箜篌，而是成为一种统称，而且更多用于称呼西域的竖箜篌。

竖箜篌的兴起和卧箜篌的衰落，在文献中的差异，表现为名称的分流，但在文学语境下则是一种自觉的呈现。文学作品不像典制类文献分类明确，其描述多是感性、具体、寓于情境之中的。唐五代诗词里，虽没有明确出现"竖箜篌"这一称呼，但诗人所描摹均是西域形制的竖箜篌，"箜篌"一词已大批量地指向胡乐"竖箜篌"。顾况《李供奉弹箜篌歌》一诗开篇即言："国府乐手弹箜篌，赤黄绦索金锴头。"写到宫廷乐师李凭弹奏竖箜篌，形制华丽，以红黄丝绳和金为饰。随后，作者对弹奏者的姿势进行了详细描写。"起坐可怜能抱撮，大指调弦中指拨"显示演奏者坐下后，庆幸刚好能将乐器用手臂围住，并开始调试乐器，可见这是一具形制较大的竖箜篌。"大弦长，小弦短，小弦紧快大弦缓。"恰好说明竖箜篌的弦长短不一，故而有大、小弦的区分。弹奏的姿势呈现"左手低，右手举"的状态，从双手有落差的手势来看，也正是左右手交替拨奏竖箜篌。

竖箜篌的特点，《通典》谓"竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌"。[①] 这成为区分卧箜篌与竖箜篌的关键。在诗词中，也有这样的表述。如权德舆《秋闺月》："初卷珠帘看不足，斜抱箜篌未成曲。"其"斜抱箜篌"透露出闺中女子所弹正是竖箜篌。又王建《宫词》云："十三初学擘箜篌，弟子名中被点留。""擘"字表明，这位年轻的新人凭借弹奏竖箜篌的技艺进入了宫廷教坊。又张祜《箜篌》："向月轻轮甲，迎风重纫条。"张诗言"轻轮甲"，恰描绘出乐人弹奏的具体姿态，只有弹奏竖箜篌时，才会出现"向月"轮指这一视角。《全唐诗》中，唯有李商隐《拟意》一首有"卧箜篌"字样。其言："真防舞如意，佯盖卧箜篌。"[②] 也不涉及具貌，暂无法得到参考价值。

---

① （唐）杜佑：《通典》卷一四四，中华书局，1992，第3680页。

② （清）彭定求等：《全唐诗》卷五四一，中华书局，1960，第6251页。

在唐五代时期，箜篌的种类和使用划分在文献中还可获得较为清晰的认知。但至宋代，文献中的内旨也彻底发生转变，如孟元老《东京梦华录》“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”一条云：“前列拍板，次画面琵琶，又列箜篌两座，高三尺许，形如半边木梳，黑漆镂花金装画台座，张二十五弦，一人跪而交手擘之。”[①] 从此描述可知，这里的“箜篌”是较大的多弦“竖箜篌”形制。宋代文献中，已不再对竖、卧箜篌有明确区分，“卧箜篌”的衰落正始于晚唐五代至宋这一时期。

四 小结

整体看来，《乐书》所载“箜篌”有三处不当。第一，将“卧箜篌”列于胡部。实际上，《乐书》对“卧箜篌”的记载并不详细，只引用了《酉阳杂俎》里的一条记载。其所录“卧箜篌”的图像，也和日本《体源抄》中记载的卧箜篌形制完全不同。形象基本上与书中的“竖箜篌”无异，只是将琴体横陈。所以陈旸《乐书》中对“卧箜篌”的理解，全不具有参考性。第二，将“大箜篌”“小箜篌”列入胡部，却认为二者是琴瑟制。第三，唐玄宗弹奏箜篌一事，无可考源流，亦不具理论依据。作者将评论列于大箜篌、小箜篌条目下，却认为玄宗弹奏胡制乐器，作矛盾之语。由《乐书》记载来看，陈旸对“箜篌”的理解较为混乱，尤其缺乏对“卧箜篌”的认识，录图较为草率，且对“大箜篌”和“小箜篌”的文献梳理也没有明确概念。从文献流传来看，“卧箜篌”的记载在宋以后极少见。由此可以判断，“卧箜篌”的概念在由唐入宋这一阶段有着显著的弱化，入宋后基本消失。因而在对宋以前的“箜篌”做出考察时，不宜全依《乐书》，而有必要在概念上做出区分。

---

① （宋）孟元老撰，伊永文笺注《东京梦华录笺注》卷九，中华书局，2006，第832页。

《梦溪笔谈·乐律一》“大遍”一则所载大曲结构名词考论

王琳夫

（渤海大学文学院 锦州 121013）

摘　要：沈括《梦溪笔谈·乐律一》中的“大遍”一则，是研究唐宋大曲结构、宋词词调体制的常见材料，被各家反复征引，但这段材料的解读还存在疑义。这些名词之间并非一般理解的并行序次关系，而是分属不同层级名词之间的相互阐释关系。实应断为：所谓“大遍”者，有序，引歌；瓻，翕嗺哨；催攧衮破，行中腔、踏歌之类。凡数十解，每解有数叠者，裁截用之，谓之“摘遍”。

关键词：《梦溪笔谈》　大遍　大曲结构　瓻　中腔

作者简介：王琳夫，男，1994年生，辽宁抚顺人。现为渤海大学文学院2016级中国古代文学专业硕士研究生。

沈括《梦溪笔谈·乐律一》中的“大遍”一则，是研究唐宋大曲结构、宋词词调体制的常见材料，被各家反复征引，但这段材料的解读还存在疑义。论家大多延续王国维在《唐宋大曲考》中的观点，将这些名词理解为并行且具有一定序次关系的大曲结构名词，而其中考证困难、与其他文献难以互证的部分则被归结于沈括记载有误。[①] 实际上，包括王国维在内，很多研究者也并不认为嗺哨等属于大曲结构名词，但对于沈氏记载为何悖理却并不深究。

沈括对大曲裁截使用的情况是非常了解的，并不会产生误会，同卷中

---

① 王国维：《唐宋大曲考》：“愚意嗺、哨、中腔、踏歌未必为大曲之一遍，沈氏殆误以大宴时所奏各乐均为大曲耳。”“哨，意未详。”见王国维著《王国维全集》第2卷，浙江教育出版社，2009，第382页。

有《柘枝》一条可证。[①] 另外《梦溪笔谈》又早于《碧鸡漫志》，研究者却更认可王灼“凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲，此谓大遍”[②] 的说法，而认定沈括“记载有误”，这是不合情理的。况且《碧鸡漫志》卷三中有“《笔谈》云：霓裳曲凡十二叠……自此始有拍而舞”。[③] 可见王灼是直接阅读过沈括《梦溪笔谈》的，《碧鸡漫志》中所引材料也与《梦溪笔谈》多有重合。同是言“大遍”，王灼并没有认为沈括此处记述有误，所以不能认为此段材料是简单的“误记”。往者虽旧，余味日新，试执一隅之解，拟万端之变。

一

沈括《梦溪笔谈·卷五·乐律一》中有如下记载：

> 所谓大遍者有序引歌䬐嗺哨催攧衮破行中腔踏歌之类凡数十解每解有数叠者裁截用之则谓之摘遍今人大曲皆是裁用悉非大遍也。[④]

王国维将其点断为：

> 所谓“大遍”者，有序、引、歌、䬐、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，谓之“摘遍”。今之（人）大曲，皆是裁用，（悉）非“大遍”也。[⑤]

其中“大遍”是指大曲的全部，宋人常对大曲进行剪辑使用，这种裁截出的乐段被称为“摘遍”，而相对完整的大曲则为“大遍”。但是其后的众多

---

① “《柘枝》旧曲，遍数极多，如《羯鼓录》所谓《浑脱解》之类，今无复此遍。寇莱公好《柘枝舞》，会客必舞《柘枝》，每舞必尽日，时谓之‘柘枝颠’。今凤翔有一老尼，犹是莱公时柘枝妓，云‘当时《柘枝》，尚有数十遍。今日所舞《柘枝》，比当时十不得二三。’”见（宋）沈括著，胡道静校注《新校正梦溪笔谈》，中华书局，1957，第60页。

② （宋）王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》，人民文学出版社，2015，第62页。

③ （宋）王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》，人民文学出版社，2015，第49页。

④ （宋）沈括《元刊梦溪笔谈》卷五，文物出版社，1975，第16页。明汲古阁本亦同此。

⑤ 王国维：《王国维全集》，浙江教育出版社，2009，第343页。

专有名词却甚是难解，自王国维先生始，研究者大都将其视为是大曲的层次结构名词。从文本本身来说，这种观点大致是想当然地认为前面的诸多名词与“数十解”存在对应关系，一个名词对应一解。这显然不合理，这些名词本谈不上有“数十”之多，且《梦溪笔谈》同卷中就有这样的记载：“《柘枝》旧曲，遍数极多”“当时《柘枝》，尚有数十遍。”[①] 这段是紧接着“大遍”一则的，可见“数十解”说的正是这种“遍数极多”，这里的一解一般理解为大曲的一遍[②]，数十解即为数十遍。并不是说结构名词、分类名词有数十之多。每遍或有各自的名称，但应该是如《浑脱解》这种名称，与一般意义上的结构名词不是同一层级的。另外，对比《碧鸡漫志》和《梦溪笔谈》的两段材料，王灼所论以“始成一曲”做结，意味着诸名词的总和可以构成“大遍”的总体，将这些词视为并行的大曲结构名词是合理的，而沈氏所言“之类”则明显不同。从文本上判断，如果这些名词之间没有进一步的逻辑关系，仅仅是简单并列的话，那么“所谓‘大遍’者，有……之类”意味着其中所云各类应该是与“大遍”同一层级的，但显然不是这样。从文本上判断这些名词也不应简单地视为大曲结构名词。

那么沈氏提到的这些名词究竟代表了什么含义？王国维的考证认为引、嗺、哨、中腔、踏歌等目与《碧鸡漫志》等文献材料中记载的大曲结构名词不符，现存的大曲作品中更是没有这些名目的段落。“愚意嗺、哨、中腔、踏歌未必为大曲之一遍，沈氏殆误以大宴时所奏各乐均为大曲耳。”[③] 自此，无论是对唐宋大曲的研究，还是《梦溪笔谈》的点校都受到《大曲考》中这两点意见的影响。

阴法鲁《唐宋大曲之来源及其组织》是较早期的对大曲结构进行专门讨论的论著：“沈括梦溪笔谈卷五论及当时大曲各遍，其名称多与上文所列举者不同……考沈氏所举各目，惟䶵、攧、衮、破等，见于大曲。”“沈

① （宋）沈括著，胡道静校注《新校正梦溪笔谈》，中华书局，1957，第60页。

② “解”的含义存在诸多争议，论家依照的大多是《乐府诗集》“一章为一解”的表述，但与这种表述含义相悖的“解”的含义有很多，况且“章”到底是一个怎样的规模也难以详表。杨荫浏《中国古代音乐史稿》中曾列出六种含义，见杨荫浏《中国音乐史稿》，人民音乐出版社，2004，第116页。刘崇德《燕乐新说》中认为“解”是介于章和句的中间层级，见刘崇德《燕乐新说》，黄山书社，2003，第219页。另外还有如《浑脱解》这种“解曲”的用法，难以具表，此不赘述。

③ 王国维：《王国维全集》，浙江教育出版社，2009，第382页。

氏取以与催衮等杂凑而成大曲，非真知大曲之内容也。”[①] 所云与王氏相近，直言其说受于王国维《大曲考》。而《梦溪笔谈》的校本，如胡道静点校的《新校正梦溪笔谈》中也是“从王国维校识”[②]。赵复泉《唐代大曲结构辨》梳理了各种文献中涉及的大曲名词，并把其中存在着相互印证的材料并举。其中，除“引歌”未考，另外的“嗺、哨、行、中腔、踏歌”都置于文后，与其他大曲结构名词分列，并且均认为“于大曲结构研究中当不予取”。[③] 再如李石根《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》《法曲辨》、王安潮《唐大曲考》《唐代大曲结构名词考》等文大都转引王国维、阴法鲁的说法，认同上述名词不应被视作大曲结构名词，沈氏记载有误。

谢桃坊《〈高丽史·乐志〉所存宋词考辨》通过《高丽史》中的调下小字标识重考了“慢”“令”“中腔”“嗺子”等名词，认为这些名词是特殊歌法，对一些疑难问题给出了新的解释。“《高丽史·乐志》所存宋词的调下小字注所标示的特殊歌法却近于沈氏之说，因此可以推测：沈括所记是大曲歌法，王灼所记是大曲体制结构。”[④]《高丽史》中的材料可以证明“中腔”“踏歌”“嗺子”等常被视为歌法，但“令”“慢”的情况却并不相同。分类是固化的特征，歌法也可以变为分类，比如“就本宫调制序”和作为大曲结构名词的“序”是不一样的，作为歌法的“慢唱”和作为词调分类的“慢调”往往只是选用角度不同，但也不可同日而语，这些术语适用的含义还要根据具体语境进行区分。况且《梦溪笔谈》记载的这些大曲名词只有一小部分见于《高丽史》，直接借此推及并不合理。

王小盾在《唐大曲及其基本结构类型》中提出了一个非常重要的观念：“当讨论到大曲结构的时候，人们的意见却不免有些歧异。这在大曲结构术语的使用上也反映了出来。王国维《唐宋大曲考》对这些术语作了部分考订，但他忽视了一个问题，即大曲结构术语的歧异，实质上是由于从不同角度看待大曲造成的。”[⑤] 大曲是一种歌、乐、舞多位一体的演艺形式，这也就意味着不同分工的大曲演艺者、不同角度的记录者对大曲结构表述必然会出现差异。比如器乐演奏者和舞者使用的术语并不相同，而不

① 阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，山西人民出版社，2015，第42页。

② （宋）沈括著，胡道静校注《新校正梦溪笔谈》，中华书局，1957，第59页。

③ 赵复泉：《唐代大曲结构辨》，《中国音乐学》1991年第4期。

④ 谢桃坊：《〈高丽史·乐志〉所存宋词考辨》，《文学遗产》1993年第2期。

⑤ 王小盾：《唐大曲及其基本结构类型》，《中国音乐学》1988年第2期。

同的器乐演奏者之间——管乐与弦乐之间使用的习语自然也不一样。在讨论大曲结构名词的时候，对不同层级的、不同角度的术语加以区分是必要的。这个思路对于重新考量《梦溪笔谈》中的此段材料很有价值。

论家们往往直接征引王国维、阴法鲁的观点，简单地将《梦溪笔谈》中提及的这些名词视为是大曲结构名词，并把缺少文献佐证的部分归结于沈括"误记"，这显然并不合理。谢桃坊根据《高丽史·乐志》认为这些名词皆是"歌声变件"又割裂了分类和特征的关系。考证这些名词的含义应格外注意材料适用的时代、角度以及文本中的内在逻辑关系。

二

《梦溪笔谈》这段材料中的"引""䪨""嗺哨""行""中腔""踏歌"与《碧鸡漫志》等文献不符，又不见于现存大曲，是历来疑义较大的部分。

（一）"序，引歌"

"引"与"嗺哨"之类不同，出现频率要比其他类目高得多，而且清商大曲中有"引"这一目，宋词中也多有以"引"命名的词牌，这就致使人们认为"引"或许也是唐宋大曲结构的一支。比如夏承焘、吴熊和认为"唐宋大曲中的名目有'引歌'一类，它的次第是在大曲的首段'序'或'散序'之后，也是属于大曲的先头部分。"[①]

此类说法屡见不鲜，究其缘故当然与《梦溪笔谈》这段材料有关，更兼以《碧鸡漫志》中"凡大曲就本宫调制引、序、慢、近、令，盖度曲者常态"[②]一语相互印证。但是，就本宫调制"引"和将"引"视为一类是两个概念，分类是特征固化的结果。同一事物在不同角度下的特征自然不同，但是分类必须是在同一标准下的，就本文来说，意思就是以大曲结构为标准的分类当中，不存在"引"这种分类。再来看王灼所提到的"引、序、慢、近、令"五者，"慢、近、令"明显并非大曲结构，我们也普遍认同这一点。那么与这三者同一层级的"引"当然也并不是大曲结构。

---

① 夏承焘、吴熊和：《读词常识》，中华书局，2000，第28页。

② （宋）王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》，人民文学出版社，2015，第69页。

它们是一种包含辞调体式要素、演唱形式要素的新的分类标准，比如我们常说的“慢”，无论从哪个角度来看，它与大曲都存在千丝万缕的联系，然而它并非大曲某一结构的专有名词，而是随着宋词的发展，变为指代一部分具有“慢”的特征的宋词分类名词。这个逻辑关系很明确：虽然分类要根据某些特征进行，但特征不等于分类，分类必须是在同一标准下的。

张炎《词源·拍眼》：“法曲大曲慢曲之次，引近辅之，皆定拍眼。”“引近则用六均拍，外有序子，与法曲散序中序不同。法曲之序一片，正合均拍。俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之。”[①] 这段话的意思是，“引”和“近”是“六均拍”，除了上面说的类目以外还有“序子”，这个序子与法曲中的散序、中序完全不同。这段材料虽然也存在不少争议，但至少可以看出，“引”的体制是完全独立于大曲的，就像“序子”与法曲的散序、中序完全不同一样。这里的“引”与“慢曲子”相类，在表现形式上、技法上有从大曲中借鉴的部分，也就是“就本宫调制引”，如《石州引》之类的词牌当属于这种，但没有证据可以证明引是直接包涵于大曲之内的。

《梦溪笔谈》“大遍”一则中的“引”应该并非是一种单独的类目。“引”作为分类出现时大多与慢、近、令并举，这与“大遍”一则中的情况不符。这里的“引”可能有两层含义，其一是作为歌曲的“引子”。如施德操《北窗炙輠录》所说：

> 今所谓歌、行、引，本一曲尔，一曲中有此三节。凡歌始发声谓之引，引者，谓之导引也。既引矣，其声稍放焉，故谓之行，行者，其声行也；既行矣，于是声音遂纵，正所谓歌也。[②]

这里的“引”是一种“通用概念”，任何一种演艺形式的开头部分都可以称作“引”或“引子”，起到“导引”的作用，是相对于正歌部分而言的，这里的“歌、行、引”当和唐宋大曲的结构没有关系。宋人说的“引子”还多与“尾声”对举，体现的也是这种逻辑。耐得翁《都城纪胜》：

① （宋）张炎：《词源》卷上，词话丛编本，第257页。

② 施德操：《北窗炙輠录》，见邓子勉《宋金元词话全编》，凤凰出版社，2008，第376页。

“唱赚在京师日，有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎，循环间用者为缠达。”[①]《梦粱录》卷二十“妓乐”一节中也有“引子”“尾声”类似的例子。[②] 还有很多提到引子的地方，如周密《武林旧事》：“天圣基节排当乐次：乐奏夹钟宫，觱篥起，万寿永无疆引子，王恩。上寿第一盏，觱篥起，圣寿齐天乐慢，周润。”[③]《高丽史·乐志》中提到的一些舞曲也有称“奏引子”的，《武林旧事》这一段中，“引”与“慢”并列，正如前面所说，是表现一类特有功能的独立乐曲。

其二，是指一种唱法，即“引歌”。《碧鸡漫志》“凡曲将终，皆声拍促速，惟《霓裳》之末，长引一声”。[④] 这里的引显然是指的一种与“声拍促速”相反的唱法。李飞跃在《唐宋词体名词考诠》中的“引”体考辨一节中，整理宋词中出现的“引”字后发现，有“歌声缓引”“笙歌缓引”“慢引歌声”等记载的词作十分常见。在《千秋岁》中更是直接有“清歌共引千秋岁”的说法，李飞跃认为《千秋岁引》或是由这种“引”的唱法而得名。[⑤]

另外，琴曲中也有“引”，曲名中含“引”的多与琴曲有关，如贺铸的《琴调相思引》等，但这和大曲类目无关。

这两种含义如若是上述前者，就是以“序”引出歌；如果是上述后者，就是用“引歌”的方式来歌“序”。两者究竟是哪一种，还须考虑“序”和“歌”的含义指向。散序是指大曲开头的器乐演奏部分，无拍、徒奏、徒舞，是不唱的。[⑥] 如果“序”是指散序，那么这句话的意思是，不唱的散序作为“引子”引出“歌”。“歌头”就是“中序”，也叫“拍序”，是大曲开始演唱入拍的第一部分。如果“序”是指“中序”的话，这句话的意思是，序是通过“引歌”这种徐缓的方式来歌唱的。中序是散序后面大曲入拍的第一部分，节奏通常较缓，上文已言，“引歌”的唱法节奏正是相对缓慢的。所以无论是哪一种含义，“序引歌”都不应点为“序、引、歌”，应为“序，引歌”，“引”也不是什么大曲结构名词。两种含义单独来看都有合理性，这可能是文本本身的歧义。

---

① （宋）孟元老：《东京梦华录》，古典文献出版社，1957，第 97 页。
② （宋）孟元老：《东京梦华录》，古典文献出版社，1957，第 310 页。
③ （宋）周密：《武林旧事》卷一，丛书集成初编本，第 17 页。
④ （宋）王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》，人民文学出版社，2015，第 49 页。
⑤ 李飞跃：《唐宋词体名词考诠》，文化艺术出版社，2016，第 63 页。
⑥ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第 222 页。

（二）“㪍，嗺哨”

“㪍嗺哨”一直是大曲研究中的疑难部分，王国维云“其义多不可解”。“㪍”与“靸”同音[①]，应与王灼所说的“靸”含义一致。音乐术语常口耳相传，同音同义的术语在流传过程中出现了不同的替代字并不意外。但对“靸”的解释同样也很困难，阴法鲁认为“靸或系将舞时之预备动作”[②]，杨荫浏认为其大致是“过渡到慢板的乐段”[③]，其余的研究论著如王安潮的《唐大曲考》等也大多从杨荫浏的观点。但诚如王德埙在《释“靸”》一文中所言：“综合诸家之说，总有似是而非之感。”[④]

张炎《词源·讴曲旨要》中有“七敲八掯靸中清”[⑤]一语，借此可见者有二：其一，“靸”与“敲”与“掯”，与打击乐器确有联系；其二，联系到“靸”这部分可能存在于散序与中序之间，所以“靸中清”意思是象征着拍板的“敲掯”在“靸”中开始逐渐分明。另晚唐薛能有诗“慢靸轻裾行欲近，待调诸曲起来迟”。从“待调诸曲起来迟”可见“靸”确是在乐曲的前部，还未奏正曲的部分。既然未奏其他乐器，且是“慢靸”，以“快慢”来形容的显然很可能是节奏，而欲表现节奏，那么使用打击乐器则是可以想见的了。所以对于“靸”，大致可理解为有拍与无拍、散序与拍序的中间部分。往往有学者质疑，“有拍无拍”应该是泾渭分明的，为什么要存在“过渡”一说呢？实际上上文已有解释——“靸”与打击乐密切相关，《类篇》对“㪍”的解释恰恰是“㪍，悉合切，器破，文一”。[⑥]是器破之声。故所谓“靸”或“㪍”是指有拍歌曲开始之前，表现打击乐器或是其他简单发声的人声或器乐声的“徒拍”部分。

再来说“嗺哨”。王国维认为嗺是“嗺酒”的嗺，而哨“义未详”。[⑦]现有大曲作品中确没有可以与《梦溪笔谈》互证的材料，如果把嗺和哨单

---

① 《类篇》：“靸，息入切，婴儿履谓之靸，又悉合切，文一重音一。”“㪍，悉合切，器破，文一。”《集韵》：㪍、靸属同一小韵“趿”，“趿，悉合切”。

② 阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，山西人民出版社，2015，第37页。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第222页。

④ 王德埙：《释“靸”》，《南京艺术学院学报》1989年第1期，第60页。

⑤ （宋）张炎：《词源》卷上，词话丛编本，第253页。

⑥ 《类篇》，四库全书本，第475页。

⑦ 王国维：《王国维全集》，浙江教育出版社，2009，第382页。

独拿出来作为一种大曲结构名词，确实会百思不得其解。“嗺酒”是呼乐侑酒时的习语，“嗺”被赋予了一层酒令色彩，但这里的嗺是“嗺哨”，不能直接当作酒令来理解。嗺、哨都有类似于某种口技的含义，敦煌变文中有一段“擎乐器，又吹嗺”的描述，箫笛、觱篥这类吹奏乐器才会说“擎”，而吹嗺与之并举，大抵说的就是口哨、口技一类。项楚《敦煌变文选注》观点亦与笔者同“吹嗺：吹口哨。‘嗺’即撮口做声，《玉篇》：‘嗺，子虽切，撮口也。’”[①]《高丽史·乐志》中也有“唱嗺子”的记载，和其他的“慢踏歌唱”“慢中腔唱”同理，都是表现某种乐曲特点或者演唱方式的，如谢桃坊所说，是“歌声变件”，与大曲结构名词相差甚远。《梦溪笔谈》这段材料说的是“嗺哨”，嗺与哨并提，其含义显然与“吹嗺”的含义更为接近，指的是一种口哨或者口技，代表了一种演艺形式。当然，“嗺哨”与“嗺酒”“嗺子令”并非没有关系，唐代酒令中有“嘲”一类，如《酒潮》《水恶嘲》《竹嘲》等，嗺哨很可能与这种嘲谑、调笑酒令中的嘘哨声有关。

苏轼有《哨遍》一阕，往往也有论家从这首词认为“哨”是大曲之一遍，但那只是从词调名判断，没有其他证据。而宋词调名中鲜有以“遍”命名的，如《甘州遍》之类与“遍”相搭配的皆是曲名，不是什么“结构名词”，也就没有“结构名词+遍”命名独立宋词词调的先例，所以这样附会缺乏证据。

另外，王国维引叶梦得的这段材料也可以证明“嗺哨”和“靸”的联系。“公燕合乐，每酒行一终，伶人必唱嗺酒，然后乐作。”[②] 从“然后乐作”可以判断“唱嗺酒”这个行为是在奏乐之前，这与上文“靸”的释义可相互印证。王德埙认为“靸”是“专门插入品类齐全的打击乐（主要是鼓乐）的奇音妙响，用来造成音色的对比，以迎接‘中序’歌声的出现。”[③] 其观点与笔者暗同。“甗，嗺哨”，就是用“嗺哨”的方式表现“甗”，而“嗺哨”就是王德埙所说的“奇音妙响”。

综上，“甗嗺哨”不应为“甗、嗺、哨”，而应断为“甗，嗺哨”，意思是在“甗”的过程中常伴有“嗺哨”，或者是“嗺哨”是表现“甗”的常见形式。其中“甗”是有拍乐曲开始之前，表现打击乐器或是其他简单

---

① 项楚：《敦煌变文选注》，中华书局，2006，第775页。

② 王国维：《王国维全集》，浙江教育出版社，2009，第381页。

③ 王德埙：《释“靸”》，《南京艺术学院学报》1989年第1期，第60页。

发出的人声或器乐声的部分，“嗺哨”就是表现“瓾”的时候的口技或呼哨声。

（三）“催攧衮破，行中腔、踏歌”

这一段中的疑义集中在三点：第一，“催攧衮破”虽然往往被认为是大曲结构名词，但沈括记载的顺序与其他材料不一。第二，“行”是对此段材料考辨最困难的地方，论家们或是将其理解为“汉以来的一类篇幅较长的慢板曲子”①，或者干脆避而不谈。第三，“中腔”“踏歌”虽然在宋代文献中可以找到一些线索，但其二者与“大遍”有什么关系却无人曾解。

“催攧衮破”现存大曲材料中皆有之，催有“实催”“虚催”“催拍”，攧有“正攧”“攧遍”，衮有“衮遍”“煞衮”，还有“催衮”，等等。《梦溪笔谈》中的“催攧衮破”并非是完全按照某种次序排列的，而是指大曲“曲破”部分的构成有“催攧衮破”。有观点认为“入破”是曲破的开始，而《采莲》大曲、《薄媚》大曲等材料中的“攧”都是在“入破”之前，所以“攧”不属于曲破，而是属于“中序”部分。实际上“催攧衮破”都属于曲破。《东京梦华录》中有“舞曲破攧前一遍，舞者入场，至歇拍，续一人如场……”② 的记叙，可见曲破是从“攧”开始的。另王珪《宫词》“两班齐贺玉关清，新奏熙州曲破成。画鼓连声催攧遍，内人多半未知名。”③ 其中的“熙州曲破”就是从“攧遍”开始的。

至于“催”和“衮”的次序问题，我们可以发现“催”并非单独存在的，有“虚催”“实催”“催拍”“催衮”甚至还有“催攧遍”中的“催”，这些“催”单独来看应该都有催促之意，位置和衮遍交叠，未必有很明显的次序关系，如董颖的《薄媚》大曲中的虚催—衮遍—催拍—衮遍。

现有的较为公认的大曲结构中，“破”为“入破”，是曲破中较为靠前的部分，似不应后置。但除“入破”，还有“出破”一说，并非一成不变的单一类目。李石根在《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》一文中借

① 赵复泉：《唐代大曲结构辨》，《中国音乐学》1991 年第 4 期。

②（宋）孟元老：《东京梦华录》，古典文献出版社，1957，第 53 页。

③ 傅璇琮主编《全宋诗》卷四九六，北京大学出版社，1992，第 5998 页。

西安鼓乐类比大曲，认为"'破'不仅有'入破'，也可能还有'出破'之说，从而形成了一种首尾之势"[1]。另外，以元明传奇中的记载类比大曲也较为可信：《四贤记》中的"入破第一、入破第二、衮第三、歇拍第四、中衮第五、煞尾、出破"[2]。从元明传奇中可以看到，这些结构名词的位置虽有常法，但并非完全固定，比如上述"歇拍"就与其在大曲材料中的位置不同。所以"催攧衮破"代表的是"曲破"包含类目的统称，也就是可以指代"曲破"的整体，而并非是简单的依次序排列的大曲结构名词。

把"行"单独作为一种类目理解，是基于王国维先生"行、中腔、踏歌"的点读。然而没有人可以解释这里的"行"和大曲有什么关系，赵复泉说"'行'大概是指汉以来的一类篇幅较长的慢板曲子"，而大多论著压根就把"行"这一节略过了。赵复泉所说的其实是元稹《乐府古题序》中诗二十四名之一的"行"，而"行"诗与唐宋大曲实是关系不大。唯有王骥德《曲律》中有"长行"一目：

> 林钟商目（隋呼歇指调）：娋声、品（有大品小品）、歌曲子、唱歌、中腔、踏歌、引、三台、倾杯乐、慢曲子、促拍、令、序、破子、急曲子、木笪、丁声、长行、大曲、曲破。[3]

认为行、中腔、踏歌是大曲结构名词者，多引此条。观其所列名目，长行、中腔、踏歌又与大曲、曲破等条目并列，怎么能作为大曲结构名词的证据呢？而且《曲律》距唐已有近千年之遥，王骥德言其转录于南宋《乐府大全》，那正是将大曲裁截使用的时代。这段材料各类目之间没有什么逻辑性，也没有确定的指向，如何可以证明"行、中腔、踏歌"是大曲结构名词或者沈括记载有误呢？

这里的"行"和前面的引歌、嚯哨一样，有行使、使用之意，也就是说"催攧衮破"要用"中腔、踏歌"之类的方式表现。

《东京梦华录》中其实有相关的记载，只是一直没有研究者把它们之间的关系联系起来：

---

① 李石根：《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》，《音乐研究》1980年3期。

② （明）毛晋：《六十种曲》，中华书局，2007，第88页。

③ （明）王骥德：《曲律》卷三十九，"中国古代戏曲论著集成本"，中国戏曲研究院编著，1959年出版，1980年重印，第157页。

第一盏御酒，歌板色，一名唱中腔，一遍讫，先笙与箫笛各一管和，又一遍，众乐齐举，独闻歌者之声。宰臣酒，乐部起倾杯。百官酒，三台舞旋，多是雷中庆。其余乐人舞者，诨裹宽衫，唯中庆有官，故展裹。舞曲破撷前一遍。舞者入场，至歇拍，续一人入场，对舞数拍。前舞者退，独后舞者终其曲，谓之舞末。

……

第八盏御酒。歌板色一名唱踏歌。宰臣酒。慢曲子。百官酒。三台舞合曲破舞旋。下酒。假沙鱼。独下馒头。肚羹。①

“催攧衮破”是曲破各类目的合称，而中腔、踏歌是与曲破同在的。“歌板色”是专司歌者，《都城纪胜》京瓦伎艺：“旧教坊有筚篥部、大鼓部、仗鼓部、拍板色、笛色、琵琶色、筝色、方响色、笙色、舞旋色、歌板色、杂剧色、参军色，色有色长，部有部头。”② 歌、舞、曲分属不同的演职人士，慢曲、曲破主要是指乐曲、舞曲，而中腔、踏歌是歌辞的一种歌法、一种表现方式，两者是可以同在的，两段材料表述非常清晰。以往有将中腔、踏歌当作“大曲结构名词”导致《东京梦华录》中的这段材料也变得十分晦涩。

中腔、踏歌是一种怎样的形式呢？《高丽史》中的调下小字传递的信息格外值得注意。《高丽史·乐志》中记载的“唐乐”是“宋政和年间和高丽睿宗年间，进入高丽宫廷的”③，这个时间与《梦溪笔谈》的成书时间相去不远。《高丽史·乐志》中有“《太平年》慢中腔唱”“《金殿乐》慢踏歌唱”的记载，这里的“慢中腔唱”与“慢踏歌唱”皆为题下小字，后面有个“唱”字，如前面所说，其二者应为一种唱法无疑。另外，很多学者认为“中腔”与“中序”有关，根据这层关系，认为这种唱法节奏缓慢，笔者不认同这种观点。“中腔”“踏歌”应该与节奏快慢无关——如果这两种唱法有节奏属性，那就完全没有必要还在前面加上“慢”字了。《宣和书谱》有载“中秋夜妇人相持踏歌，婆娑月影中，最为盛集”。④ 张

① （宋）孟元老：《东京梦华录》，古典文献出版社，1957，第53、55页。

② （宋）孟元老：《东京梦华录》，古典文献出版社，1957，第96页。

③ 王小盾、刘玉珺：《从〈高丽史·乐志〉“唐乐”看宋代音乐》，《中国音乐学》2005年第1期。

④ 《宣和书谱》卷五，四库全书本，第4页。

鸣《唐宋“踏歌”考释》一文综观数十则唐宋时与“踏歌”有关的文献认为：“宋代宫廷存在着不以《踏歌》命名而以‘踏歌’方式演唱的一大类歌曲。”[1] 大曲曲破部分有舞，从字面来看“踏歌”之“踏”也与舞蹈有关，可见“踏歌”大抵是一种歌舞兼备的表现形式。至于“中腔”，由于缺乏相关文献，研究者大多止于猜想。《梦溪笔谈》《东京梦华录》《高丽史》中“中腔”都与“踏歌”成对出现，这很有可能是一种与“踏歌”相对的唱法。既然“踏歌”是“载歌载舞”，那么“中腔”就是无舞的演唱。“腔”一般是指人的喉腔、胸腔，没有多余肢体动作的演唱方能声稳气足，从这个角度来说，“中腔”是一种无舞的、“字正腔圆”的演唱方式是符合逻辑的。虽然唱法的具体情形难以再现，但其二者都属于为宋人熟悉的表演形式或者表演技法，这是可以确定的。所以“行中腔踏歌”一句应该是“催攧衮破，行中腔、踏歌之类”即以中腔、踏歌之类的形式来表现曲破。

三

综上所述，《梦溪笔谈》“大遍”一则的点读实应为：

所谓“大遍”者，有序，引歌；䬸，嗺哨；催攧衮破，行中腔、踏歌之类。凡数十解，每解有数叠者，裁截用之，谓之“摘遍”。

这些名词之间并非并行序次关系，而是分属不同层级名词之间的相互阐释关系。

本文点读的逻辑如下：

第一，分类是特征固化的结果，必须在单一标准下进行。虽然很多术语与大曲都有联系，代表了大曲某一方面的特质，但并非所有名词都属于大曲结构之。在不同的历史时期、不同的视角之下，不是分类的特征可以成为一种新的类别，但反过来其二者并不等同。也就是说一些我们习见的以为是“大曲结构名词”的名词，是其他分类标准下的分类，必须对其所属的层级加以区分。

第二，事物都是处在发展变化的过程中的，音乐术语的含义指向更是

① 张鸣：《唐宋“踏歌”考释（下）》，见莫砺锋编《第二届宋代文学国际研讨会论文集》，江苏教育出版社，2003，第521页。

极其不稳定。有些名词本来就有多重含义，又往往被随意使用，为后世的考辨带来了极大的困惑。名词考诠要尽可能地顾及时代要素，大曲的“裁截使用”催生了新的音乐体类，新生名词与旧有名词必然是存在联系的，不能简单地将其都视作结构名词，或者都视作技法名词，要具体分析其中的逻辑关系。

第三，大曲是一种综合性艺术，有歌有乐有舞有辞。“隋唐史志资料较重乐曲功能，日本资料较重管乐，宋大曲资料较重节奏乐，《乐府诗集》较重歌辞，白居易《霓裳》诗较重舞蹈。”① 不同史料记录的角度、侧重点会有不同，对这些材料的解读必须考虑其叙述角度的差异。比如对器乐演奏者和舞者、歌者和舞者使用的术语加以区分。

《梦溪笔谈》的此段材料是常见材料，并且关涉甚广。这些名词的阐释与唐宋大曲结构、宋词词调体式的研究密切相关，由视角的转变而带来的对其中一些问题的认识将会是颠覆性的。

第一，旧有点读皆从《大曲考》之说，从无人置喙。但王国维先生的点读并没有考虑这些名词之间的关系，而是将之简单地并列。这些名词不仅没有得到完全解释，反而留下了很多“未解之谜”。或是其中的一些名词至今无法考辨，或是将之笼统地视为沈括记载有误，这并不合理。本文的点读可以解开这些谜团。

第二，“引、嗺哨、行、中腔、踏歌”这些名词与其他名词有着明显的不同，可以发现其与旧有“大曲结构名词”完全不属于同一层级。本文将这些名词视作一种演艺形式或表现方法，与本段材料的其他部分恰恰可以紧密结合，相互阐释，并无悖理之处。这对于这些名词含义的考辨来说意义重大。

第三，新的点读方式关注到了这些名词的内部逻辑关系，使旧材料变成“新材料”。其含义不仅可以与以往大曲结构的研究成果相互印证，更发掘出了原来一些文献中由于没有互证材料而被忽略的部分。比如“曲破”与“中腔、踏歌”的关系，“攧”与“嗺哨”的关系，等等。

① 王小盾：《唐大曲及其基本结构类型》，《中国音乐学》1988年第2期。

《神弦歌》在《乐府诗集》中的属类考辨

李晓龙

（四川文理学院巴文化研究院 达州 635000）

摘　要：《神弦歌》本为东吴时期民间祀神乐曲，后传至宫中，并用于宫中宗庙祭祀仪式。然其在《乐府诗集》中的属类是“清商曲辞”，而非记载宫廷仪式乐辞的“郊庙歌辞”。郭茂倩对《神弦歌》的归类源于《神弦歌》的内容和风格。

关键词：《神弦歌》　仪式音乐　郊庙歌辞

作者简介：李晓龙，男，1985年生，河北邯郸人。现为四川文理学院巴文化研究院助理研究员，主要研究方向为魏晋南北朝音乐文学及巴文化。

《神弦歌》有十一曲、十八首歌辞，被郭茂倩收录于《乐府诗集·清商曲辞》卷四十七，排在吴声歌曲之末。《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“《神弦歌》十一曲：一曰《宿阿》，二曰《道君》，三曰《圣郎》，四曰《娇女》，五曰《白石郎》，六曰《青溪小姑》，七曰《湖就姑》，八曰《姑恩》，九曰《采菱童》，十曰《明下童》，十一曰《同生》。”[①] 第九曲《采菱童》之“菱”，《乐府诗集》引《古今乐录》作“菱”，但在《乐府诗集》正文的歌辞中作“莲”。其中《娇女诗》《白石郎曲》《湖就姑曲》《姑恩曲》《采莲童曲》《明下童曲》和《同生曲》均为两首，其余之曲各为一首。

本文要讨论的问题是，《乐府诗集》将《神弦歌》归入“清商曲辞”而不是归入“郊庙歌辞”，郭茂倩如此归类的原因和标准是什么？解决这个问题，我们首先需要明确《神弦歌》的性质和适用场合。

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，中华书局，1979，第683页。

一

《神弦歌》产于民间，在孙吴时代便已出现，是巫觋祀神的乐曲。它的发生地在建业（今南京）周围，“以歌中青溪，白石，及赤山湖等地名考之，知其发生仍不离建业左右”。[①] 王运熙先生《神弦歌考》指出，《神弦歌》的祭祀对象并非东皇、云中君、司命、河伯一类的天地山川大神，而是一些地方性的杂鬼怪。[②] 清人王琦注李贺诗歌《神弦曲》云：“《神弦曲》者，乃祭祀神祇弦歌以娱神之曲也”。[③]

《神弦歌》既为民间祭祀仪式用乐，然其是否用于宫廷呢？

《宋书·乐志》有一段记载，是南朝宋人讨论关于三国吴政权是否有雅乐：“何承天曰：‘世咸传吴朝无雅乐。案孙皓迎父丧明陵，唯云倡伎昼夜不息，则无金石登哥可知矣。’承天曰：‘或云今之《神弦》，孙氏以为宗庙登哥也。’史臣案陆机《孙权诔》‘《肆夏》在庙，《云翘》承□’，机不容虚设此言。又韦昭孙休世上《鼓吹铙哥》十二曲表曰：‘当付乐官善哥者习哥。’然则吴朝非无乐官，善哥者乃能以哥辞被丝管，宁容止以《神弦》为庙乐而已乎？”[④] 这段话表达了三个方面的意思：第一，吴没有雅乐，因为按史籍记载在孙皓迎父丧明陵之时，只言“倡伎昼夜不息”，并未说演奏金石登歌。按世俗理解，“倡伎”之乐和“金石登歌”具有完全不同的特点，一为娱乐目的，乐器多为丝竹管弦，节奏较为轻快；一为祭祀目的，乐器多为金石，具有庄重典雅的风格。第二，案陆机《孙权诔》和韦昭“上《鼓吹铙哥》十二曲表”所言，吴具备音乐机构、乐官，也有雅乐，即陆机《孙权诔》中提到的“《肆夏》”和“《云翘》”之类。但“《肆夏》”和“《云翘》”未能流传下来。第三，宋人对《神弦歌》是否为吴雅乐存在很大争议。认为《神弦歌》是吴雅乐的人所据理由是“或云”。这种“或云”或是前人留下来的说法抑或部分时人持此种认识，或是某本书中有此记载。因《宋书·乐志》未言，我们不能得知。不认同者则认为吴并非没有乐官，不可能将《神弦歌》作为庙乐。这类人实际上

---

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第 224 页。

② 王运熙：《神弦歌考》，见《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2012，第 150 页。

③ （清）王琦等注《李贺诗歌集注》卷四，上海人民出版社，1977，第 283 页。

④ 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第 541 页。

是从《神弦歌》的歌辞内容出发，认为其不符合雅乐的规范。这种争议其实很符合宋人对音乐的认识，也反映了雅乐发展至南朝宋时的表演形态和特点。我们也很难根据《宋书·乐志》的这段记载就断然做出《神弦歌》是吴雅乐或非吴雅乐的判断，只能再从其他材料中爬梳剔抉。

《建康实录》卷四详细地记载了孙皓迎父丧的仪式：

> 冬十月，（孙皓）遣守丞相孟仁、太常姚信等，备官寮中军步骑二千人，以灵舆法驾，东迎神于明陵，引见仁等亲拜送于庭。十二月，仁奉灵舆法驾至，后主遣中使日夜相继，奉问神灵起居动止。巫言见文帝被服颜色如平生，后主悲泣。悉诏公卿诣阙，赐各有差。使丞相陆凯奉三牲祭于近郊。后主于金城门外露宿。明日望拜于东阁。翌日，拜庙荐祭，欷歔悲感。比至七日三祭，倡伎昼夜娱乐。有司奏："夫祭不欲数，数则渎，宜以礼断情。"乃止。①

这段记载和《宋书·乐志》"或云今之《神弦》，孙氏以为宗庙登哥也"，"史臣案陆机《孙权诔》'《肆夏》在庙，《云翘》承□'，机不容虚设此言。"是我们据现有材料理解吴有雅乐且《神弦歌》为吴宫廷祭祀仪式音乐的重要证据。王运熙先生《神弦歌考》指出："所谓'倡伎昼夜娱乐'，想来一定包括《神弦歌》在内的。"② 惜王运熙先生虽有此判断，但证据未充分罗列，故于此重论《神弦歌》用于吴宫廷一事。《建康实录》卷四记载的这段话实际上向我们传达了两点非常重要的信息：其一，此次仪式，七日三祭，倡伎昼夜奏乐表演。这说明在如此重大场合，吴的仪式音乐不同于魏晋，有着独特性。也正是这种独特性，方使人怀疑吴不一定有雅乐，且《神弦歌》不可能被用于宫廷祭祀仪式。那么，吴宫廷祭祀场合出现倡伎奏乐是否合理，具有不同于宫廷雅乐特点的《神弦歌》是否可以雅乐的身份用于宫廷祭祀仪式呢？其二，在这场国家级别的宗庙祭祀活动中，"巫言见文帝被服颜色如平生"说明巫起着非常重要的作用。

中国古代盛行淫祀和巫。汉末，曹操任济南相期间，曾下令禁断境内

① （唐）许嵩：《建康实录》卷四，中华书局，1986，第99页。

② 王运熙：《神弦歌考》，见《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2012，第152页。

淫祀，此种淫祀便配有倡伎奏乐。《三国志》裴松之注引《魏书》云："初，城阳景王刘章以有功于汉，故其国为立祠，青州诸郡转相仿效，济南尤盛，至六百余祠。贾人或假二千石舆服导从作倡乐，奢侈日甚，民坐贫穷，历世长吏无敢禁绝者。太祖到，皆毁坏祠屋，止绝官吏民不得祠祀。及至秉政，遂除奸邪鬼神之事，世之淫祀由此遂绝。"[①] 淫祀在南方更甚。《九歌》便是楚地淫祀之风盛行的结晶。与荆楚比邻的吴越，其俗亦多淫祀。《汉书·地理志》云："本吴粤与楚接比，数相并兼，故民俗略同。"[②]《后汉书·第五伦列传》云："会稽俗多淫祠，好卜筮。民常以牛祭神，百姓财产以之困匮。其自食牛肉而不以荐祠者，发病且死先为牛鸣。前后郡将莫敢禁。"[③]《后汉书·列女传》云："孝女曹娥者，会稽上虞人也。父盱，能弦歌，为巫祝。汉安二年五月五日，于县江泝涛婆娑迎神，溺死，不得尸骸。"[④]《隋书·地理志》云："扬州于《禹贡》为淮海之地。……为星纪，于辰在丑，吴、越得其分野。……其俗信鬼神，好淫祀，父子或异居，此大抵然也。"[⑤]《神弦歌》当是吴越这种风俗的反映，萧涤非先生在《汉魏六朝乐府文学史》中指出："观其歌词，盖民间祠神之乐章，与《楚辞》之《九歌》，性质正同。"[⑥]

淫祀作为吴越地区的习俗，不仅广布于民间，亦盛行于宫中。孙皓作为吴政权的第四代君主，他对礼法的遵从向来不严格。如其在迎父丧之时，七日而三祭。按《礼记·祭义》："祭不欲数，数则烦，烦则不敬。"[⑦] 后有司上奏："夫祭不欲数，数则渎，宜以礼断情。"方止。虽然孙皓在位初期，曾下令开仓赈贫、抚恤百姓，减省宫女并放生宫内多余的珍禽异兽，颇具明主之风。但不久，他便显露出粗暴骄盈的恶习。开始暴虐治国、爱好酒色，沉溺迷信。其为政决策多与巫祝活动相关。《三国志·吴书》裴松之注引《江表传》云："历阳县有石山临水，高百丈，其三十丈所，有七穿骈罗，穿中色黄赤，不与本体相似，俗相传谓之石印。又云，

---

① 《三国志》卷一，中华书局，1959，第4页。

② 《汉书》卷二十八，中华书局，1962，第1668页。

③ 《后汉书》卷四十一，中华书局，1965，第1397页。

④ 《后汉书》卷八十四，中华书局，第2794页。

⑤ 《隋书》卷三十一，中华书局，1973，第886页，

⑥ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第224页。

⑦ （汉）郑玄注，（唐）孔颖达疏《礼记正义》卷四十七，见清阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第1592页。

石印封发，天下当太平。下有祠屋，巫祝言石印神有三郎。时历阳长表上言石印发，皓遣使以太牢祭历山。巫言，石印三郎说‘天下方太平’。使者作高梯，上看印文，诈以朱书石作二十字，还以启皓。皓大喜曰：‘吴当为九州作都、渚乎！从大皇帝逮孤四世矣，太平之主，非孤复谁?’重遣使，以印绶拜三郎为王，又刻石立铭，褒赞灵德，以答休祥。”① 实际上，孙吴宫廷尚巫习气并非始自孙皓，孙吴的历代统治者包括孙坚、孙权等人皆有此习气。王永平《孙吴统治者之尚巫及其对待道教、佛教之政策》指出：“孙吴统治者出自吴郡富春，本为寒门，其立国后，不守儒家礼法制度，自始至终崇尚巫筮术数，对道教、佛教也予倡导。”② 在孙皓时期，宫廷中巫觋之风更盛。他本人笃信巫术，并豢养了大量的巫觋术士。③在这种背景之下，《神弦歌》进入宫廷便不是一件令人不可思议之事。事实上，当时流传至宫廷的民歌不止《神弦歌》。《尔汝歌》亦是初产于民间，后进入宫廷，并传至中原。孙皓被晋俘获之后，晋武帝问孙皓：“听说你们南方人喜欢作《尔汝歌》，你会不会唱呢?”孙皓正在喝酒，听了这话，就举杯劝晋武帝饮酒，说道：“昔与汝为邻，今与汝为臣。上尔一杯酒，令汝寿万春！”④ 王运熙先生《吴声西曲的渊源》一文谈道：“《尔汝歌》原来应当是民歌，但这时已为孙吴的上层阶级所仿效，它的名声且流播中原。”⑤ 在《论吴声与西曲》一文中谈道：“流行于吴地的《尔汝歌》，不但为该地的统治者所爱好，同时更赢得了中原贵族的注意。”⑥ 这是民间音乐以自身的艺术魅力对宫廷音乐产生的巨大影响。而《神弦歌》被用于宫廷祭祀则和它本身具有祭祀特点和功能及吴宫廷崇尚巫风、不遵儒家礼法密切相关。

---

① 《三国志》卷四十八，中华书局，1959，第1171~1172页。

② 王永平：《孙吴统治者之尚巫及其对道教、佛教之政策》，《江苏科技大学学报》（社会科学版）2008年第1期。

③ 关于孙吴政权尚巫及宫中巫风盛行、不遵从儒家礼乐文化之论可详参王永平《孙吴统治者之尚巫及其对待道教、佛教之政策》［《江苏科技大学学报》（社会科学版）2008年第1期］。本文在此不赘述。

④ 《世说新语·排调第二十五》载：“晋武帝问孙皓：‘闻南人好作《尔汝歌》，颇能为不?’皓正饮酒，因举觞劝帝而言曰：‘昔与汝为邻，今与汝为臣。上汝一杯酒，令汝寿万春！’帝悔之。”见（南朝宋）刘义庆著，（南朝梁）刘孝标注，余嘉锡笺疏《世说新语笺疏》卷下，中华书局，2007，第918页。

⑤ 王运熙：《吴声西曲的渊源》，见《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2012，第29页。

⑥ 王运熙：《论吴声与西曲》，见《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2012，第405页。

二

《神弦歌》既然作为吴宫廷宗庙祭祀仪式用乐，按照郭茂倩对乐辞的分类，《神弦歌》应该被归入“郊庙歌辞”，但为何不在“郊庙歌辞”类呢？

《乐府诗集》把乐府诗分为郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞等十二大类。喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》认为《乐府诗集》十二部类的排列顺序有着三重标准，即历史的标准、礼仪的标准和音乐的标准。[①] 历史的标准即大致依乐府歌辞产生的先后顺序进行编排。音乐的标准则依音乐性由强至弱的顺序进行编排。仪式的标准即依仪式性由强到弱的顺序加以编排，故将郊庙歌辞、燕射歌辞放在第一、第二位，将与朝廷仪仗用乐相关联的鼓吹曲辞放在第三位。其中，和仪式最相关者便是郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞及“舞曲歌辞”中的“雅舞”舞辞。郊庙歌辞、燕射歌辞和“舞曲歌辞”中的“雅舞”舞辞这三部分所收录的乐辞均是宫中重大仪式音乐乐辞，并不涉及民间仪式乐辞。在南朝宋时便已经很难判断清楚《神弦歌》是否用于宫廷祭祀以及在对吴政权雅乐缺少史料记载的情况之下，郭茂倩不将《神弦歌》列入“郊庙歌辞”是很慎重且稳妥的举措。但郭茂倩将《神弦歌》放在“清商曲辞”中的吴声歌曲部分是否又合适呢？而整个“清商曲辞”除《神弦歌》之外，其他乐辞都属于非仪式用乐乐辞。

三

从内容上来说，《神弦歌》中有很多描写恋爱的语句。虽然这种恋爱不是发生在人和人之间，而是发生在人和神之间，但仍将这种恋爱描写得缠绵悱恻，读之令人动容。如：

> 《圣郎曲》：“左亦不佯佯，右亦不翼翼。仙人在郎傍，玉女在郎侧。酒无沙糖味，为他通颜色。”

① 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，湖南文艺出版社，2012，第230~231页。

《白石郎曲》："白石郎，临江居。前导江伯后从鱼。""积石如玉，列松如翠。郎艳独绝，世无其二。"①

以上两曲中的"郎"都是指男神、男鬼。是女悦男神、男鬼。而之所以有女性喜欢他们，大概是因为首先他们具有超凡的能力，其次就是他们的仪表。《圣郎曲》中以"仙人在郎傍，玉女在郎侧"来彰显"郎"的地位和威仪；《白石郎曲》更是直接以"郎艳独绝，世无其二"这样的描述来高度赞叹"郎"的仪表。这样的非凡能力加之帅气的外表怎么能不让众多女性倾心呢。《神弦歌》组曲中不仅有女悦男鬼，还有男悦女鬼。如《青溪小姑曲》："开门白水，侧近桥梁。小姑所居，独处无郎。"② 便为男悦女鬼，其语言直白大胆。《乐府诗集》在《青溪小姑曲》下另有如下题解：吴均《续齐谐记》曰："会稽赵文韶，宋元嘉中为东扶侍，廨在青溪中桥。秋夜步月，怅然思归，乃倚门唱《乌飞曲》。忽有青衣，年可十五六许，诣门曰：'女郎闻歌声，有悦人者，逐月游戏，故遣相问。'文韶都不之疑，遂邀暂过。须臾，女郎至，年可十八九许，容色绝妙。谓文韶曰：'闻君善歌，能为作一曲否？'文韶即为歌'草生盘石下'，声甚清美。女郎顾青衣，取箜篌鼓之，泠泠似楚曲。又令侍婢歌《繁霜》，自脱金簪，扣箜篌和之。婢乃歌曰：'歌繁霜，繁霜侵晓幕。何意空相守，坐待繁霜落。'留连宴寝，将旦别去，以金簪遗文韶。文韶亦赠以银盌及瑠璃匕。明日，于青溪庙中得之，乃知得所见青溪神女也。"按干宝《搜神记》曰："广陵蒋子文，尝为秣陵尉，因击贼，伤而死。吴孙权时封中都侯，立庙钟山。"《异苑》曰："青溪小姑，蒋侯第三妹也。"③《搜神记》和《异苑》所记当为《青溪小姑曲》的本事。而吴均《续齐谐记》所记又当是人们根据《青溪小姑曲》《搜神记》和《异苑》这三者所添枝加叶衍化出的美丽的民间传说。这也正说明了《青溪小姑曲》的世俗性，它非常贴近民众的生活。也正因此，它受到民间广大普通百姓的热烈欢迎。

《神弦歌》组曲中也有很多关于江南秀丽风景的描写。如《娇女诗》：

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，中华书局，1979，第683、684页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，中华书局，1979，第685页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，中华书局，1979，第684~685页。

"北游临河海，遥望中菰菱。芙蓉发盛华，渌水清且澄。"[1] 清新自然。又如《采莲童曲》两首："泛舟采菱叶，过摘芙蓉花。扣楫命童侣，齐声采莲歌。""东湖扶菰童，西湖采菱芰。不持歌作乐，为持解愁思。"[2] 不仅写出了江南优美的采莲风景，更是突出了采莲这一风俗，非常具有地域特色。而爱情、采莲也是吴声歌曲的重要内容。

《神弦歌》的语言形式丰富多彩，有的即使是同一曲的两首辞在语言形式上也有区别。《道君曲》为四言三句；《圣郎曲》为五言六句；《娇女诗》两首皆为五言六句；《白石郎曲》第一首为三言二句、七言一句，第二首为四言四句；《青溪小姑曲》为四言四句；《湖就姑曲》两首皆为五言三句；《姑恩曲》第一首为五言三句、七言一句，第二首为五言四句；《宿阿曲》《采莲童曲》两首、《明下童曲》两首和《同生曲》两首皆为五言四句。《乐府诗集》收录的吴声歌曲大部分虽然都是整齐的四言五句，但也有部分吴声的句式并不整齐。《懊侬歌》第十三首为三言二句、二言一句、五言一句。《读曲歌》第二十首是三言一句、五言一句、七言一句。所以就语言形式来说，《神弦歌》组曲也并无特别之处。后世文人对吴声歌曲的拟写非常多，亦有对《神弦歌》的拟作。唐代诗人李贺作有《神弦曲》和《神弦别曲》，王维作有《祠渔山神女歌》二首，王叡作有《祠神歌》"迎神""送神"。虽然这三位诗人的拟作在语言形式上已经有了不同于《神弦歌》组曲的变化，如李贺《神弦曲》为七言九句、三言二句，《神弦别曲》为七言八句。王维的《祠渔山神女歌》二首中多次出现"兮"字，类似"楚辞"。但和其他唐代诗人对汉魏六朝乐府歌辞的拟作相比较而言实属正常现象。而"郊庙歌辞"除了宫廷中统治者的命制，并无民间文人的模拟之作，且这些歌辞庄重、严肃、呆板，缺乏生命的活力，其目的是维护统治者的权威及歌功颂德，并不能吸引文人的注意力。《神弦歌》的内容虽然是写神，但很多和男女之情有关，这一点和多言恋情的吴声很接近。加之其语言句式活泼多彩、风格清淡明丽，将其放在清商曲中虽看似有一点不和谐，但也并不显得突兀，所以还是较为合适。因为产于吴地，所以放在吴声歌曲一类，又因其是祭祀鬼怪，故将其放在吴声歌曲类的最后。

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，中华书局，1979，第684页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，中华书局，1979，第685~686页。

四

音乐处于一种发展变化的状态，要研究它的形态、功能必须将其放置在它所生存的具体环境中，才有可能揭开它的面纱，还原它的真实面目。这就要求我们历史地看待问题，从材料出发，从事实出发，尊重事物的发展规律。从《神弦歌》产生初期来看，它属于民间祭祀仪式音乐，具有娱神的功能。待其进入宫廷用于宗庙祭祀，其地位已经发生变化，但其本质和内涵并未改变，仍然保留着民间的歌唱情调，所以它不可能持续、长久地作为宫廷祭祀仪式用乐而存在。[1] 在《乐府诗集》中，它是一个特殊的种类和存在。郭茂倩将《神弦歌》放于《乐府诗集·清商曲辞》类，并排在吴声之末，也算是尊重音乐的发展形态及音乐特点，同时也显示出他高超的音乐处理技能。

---

① 比如《巴渝舞》，亦是作为地方乐舞进入宫廷，并用于宗庙祭祀。它之所以在宫廷中能从汉流传至唐，其中一个重要原因便是它在汉末便已被改编，乐辞及曲名均发生变化，其在民间的原始面目亦难追寻。改编之后的《巴渝舞》亦更符合宫廷雅乐的要求。

舞曲歌辞杂考*

——以《乐府诗集》所录舞歌及其题序为中心

梁海燕

（中国人民大学国学院 北京 100872）

摘　要：本文对《后汉武德舞歌诗》的性质进行辨析，认为其为世祖庙登歌，非舞歌。考察齐《前舞凯容歌》之题序，指出通行本《乐府诗集》标点有误，“夷蛮之乐虽陈宗庙，不应杂以周舞”是智匠《古今乐录》文字内容，非郭茂倩按语。同时指出，晋之《宣文》《凯容》皆出魏《文始舞》，而非《武始舞》。围绕曹植《鼙舞歌》创作，认为其具有参与朝廷礼乐制作的主观愿望，但因涉违礼，故未进献朝廷。可能入晋之后，始为宫廷乐章，并最终被《宋书·乐志》著录。郭茂倩删略《鼙舞歌序》内容，意在强调其作为宫廷乐章的最终形态。本文还对有关学者推断的汉《鼙舞歌·章和二年中》内容表示质疑，认为曹植新作与汉旧曲的对应情况复杂，并非“忠实再现”。

关键词：汉魏　乐府　舞曲　考辨

作者简介：梁海燕，中国人民大学国学院副教授，主要研究中国诗学、乐府学。出版专著《舞曲歌辞研究》《唐代俗体诗研究》。

《乐府诗集·舞曲歌辞》主要收录汉至唐五代间朝廷所用舞曲之歌辞，包括“雅舞”1卷、“杂舞”4卷。郭茂倩在题序中引述了不少关于这些乐舞歌辞的音乐礼仪背景材料，具有很高的乐府学价值，但也存在对所引文献节略不当或理解有误的情况，从而影响后人对歌辞的接受。笔者近来研读该部分内容，略有所得，今奉之学界，供同仁们进一步探讨。

---

* 本文为国家社会科学基金项目“《乐府诗集》叙论、题解研究”（项目编号：17BZW092）阶段性成果。

一 《后汉武德舞歌诗》性质考辨

《乐府诗集·舞曲歌辞》“雅舞”首篇为东平王刘苍所作《后汉武德舞歌诗》。郭茂倩在题序中说“一曰世祖庙登歌”。“郊庙歌辞”叙论也提及：“永平三年，东平王苍造光武庙登歌一章，称述功德，而郊祀同用汉歌。”所说“光武庙登歌”在“郊庙歌辞”中未见载录，应即“雅舞”中所说“世祖庙登歌”，也即《后汉武德舞歌诗》。所谓“雅舞”，包括郊庙、朝飨所奏文武二舞以及宗庙祭祀舞。而“登歌”，又曰“升歌”，为祭典、朝会时乐师登堂所歌[①]，与“舞歌”是性质功能不同的两类乐歌。那么，刘苍所作究竟是“舞歌”还是“登歌”，就成了一个问题。

兹据中华书局1979年标点本《乐府诗集》，全文引录《后汉武德舞歌诗》题序于下：

> 一曰世祖庙登歌。《宋书·乐志》曰：“周存六代之乐，至秦唯余《韶》《武》而已。始皇二十六年，改周《大武舞》曰《五行》。汉高祖四年，造《武德舞》，舞人悉执干戚，以象天下乐己行武以除乱也。六年，改舜《韶舞》曰《文始》，以示不相袭也。文帝又造《四时舞》，以明天下之安和。盖乐先王之乐者，明有法也，乐己所自作者，明有制也。孝景采《武德舞》作《昭德舞》，荐之太宗之庙。孝宣采《昭德舞》为《盛德舞》，荐之世宗之庙。”《汉书·礼乐志》曰：“高庙奏《武德》《文始》《五行》之舞，孝文庙奏《昭德》《文始》《四时》《五行》之舞，孝武庙奏《盛德》《文始》《四时》《五行》之舞，诸帝庙皆常奏《文始》《四时》《五行》舞，大抵皆因秦旧事焉。”《东观汉记》曰：“明帝永平三年八月，公卿奏世祖庙舞名。东平王苍议，以为汉制，宗庙各奏其乐，不皆相袭，以明功德。光武皇帝拨乱中兴，武功盛大，庙乐舞宜曰《大武》之舞。其《文始》《五行》之舞如故，勿进《武德舞》。诏曰：如骠骑将军议，进《武德》

① 《周礼·春官·大师》：“大祭祀，帅瞽登歌，令奏击拊。”郑玄注引郑司农曰：“登歌，歌者在堂也。……登歌下管，贵人声也。”（汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏、彭林整理《周礼注疏》卷二十六，上海古籍出版社，2010，第881页。

之舞如故。"①

上述题序主要征引了《宋书·乐志》、《汉书·礼乐志》和《东观汉记》三宗文献。前两者介绍秦及西汉宗庙舞来源及创制情况。西汉宗庙舞中既有"先王之乐"，又有"自作乐"。其中"自作乐"既包括汉世完全新创，如高祖造《武德舞》、文帝造《四时舞》，又包括改易前代旧乐而成的，如高祖时改舜《韶舞》曰《文始》，景帝采《武德舞》作《昭德舞》，宣帝采《昭德舞》为《盛德舞》。值得注意的是，《武德舞》的制作旨在再现创业艰难，彰明本朝"以武除乱"之功德。这些都是对《东观汉记》所载后汉世祖庙乐舞制作一事的铺垫。观其所引《东观汉记》曰："明帝永平三年八月，公卿奏世祖庙舞名。"言之凿凿，刘苍所作似为宗庙舞歌无疑。但该段文字后半颇令人费解，刘苍所提议光武皇帝庙乐舞"宜曰《大武》之舞"，诏书也说"如骠骑将军议"，则世祖庙舞乐当奏《大武》之舞才是，因何却说"进《武德》之舞如故"？此外，刘苍既然不赞同进用《武德舞》，《乐府诗集·舞曲歌辞》因何题其所作为《武德舞歌诗》呢？

今按：《东观汉记》一书，经唐宋至元朝已散佚。目前，记载此事的《东观汉记》相关文字，最早见于（梁）刘昭注补（晋）司马彪《续汉书·郊祀志》中。中华书局标点校勘本司马彪《续汉书·祭祀志下》刘昭注引《东观书》曰：

> 永平三年八月丁卯，公卿奏议世祖庙登歌八佾舞（功）名。东平王苍议，以为："汉制旧典，宗庙各奏其乐，不皆相袭，以明功德。秦为无道，残贼百姓，高皇帝受命诛暴，元元各得其所，万国咸熙，作《武德》之舞。孝文皇帝躬行节俭，除诽谤，去肉刑，泽施四海，孝景皇帝制《昭德》之舞。孝武皇帝功德茂盛，威震海外，开地置郡，传之无穷，孝宣皇帝制《盛德》之舞。光武皇帝受命中兴，拨乱反正，武畅方外，震服百蛮，戎狄奉贡，宇内治平，登封告成，修建三雍，肃穆典祀，功德巍巍，比隆前代。以兵平乱，武功盛大。歌所以咏德，舞所以象功，世祖庙乐名宜曰《大武》之舞。《元命包》曰：缘天地之所杂乐为之文典，文王之时，民乐其兴师征伐，而诗人称其

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，中华书局，1979，第754～755页。

> 武功。《璇机钤》曰：有帝汉出，德洽作乐。各与虞《韶》、禹《夏》、汤《护》、周《武》无异，不宜以名舞。《叶图徵》曰：大乐必易。《诗传》曰：颂言成也，一章成篇，宜列德，故登歌《清庙》一章也。《汉书》曰：百官颂所登御者，一章十四句。依书《文始》、《五行》、《武德》、《昭真修》之舞，节损益前后之宜，六十四节为舞，曲副八佾之数。十月蒸祭始御，用其《文始》、《五行》之舞如故。(勿)进《武德舞歌诗》曰（略）。"诏书曰："骠骑将军议可。"进《武德》之舞如故。[1]

中华书局标点本将"勿进武德舞歌诗"中的"勿"字校为衍字（吴树平《东观汉记校注》从之），可能受到《乐府诗集》所载这篇命名为《武德舞歌诗》作品的影响。但"勿进武德舞歌诗"一句应如何句读，仍可商榷。笔者以为，本句标点作"勿进《武德舞》。歌诗曰……"或更近史实。理由如下。

首先，结合《东观书》及《后汉书·东平宪王苍传》的记载，发生在汉明帝永平三年八月的这次廷议，围绕光武世祖庙礼乐有两项内容：一是登歌，二是八佾之舞。《后汉书·东平宪王苍传》："苍少好经书，雅有智思。为人美须髯，腰带八围，显宗甚爱重之。及即位，拜为骠骑将军，置长史掾史员四十人，位在三公上。……是时中兴三十余年，四方无虞。苍以天下化平，宜修礼乐，乃与公卿共议定南北郊冠冕车服制度，及光武庙登歌八佾舞数。"[2] 仔细分析《东观书》所载刘苍的奏议，亦包含这两项内容。"不宜以名舞"之前，为议世祖庙舞名，先引汉制旧典，次辅之以纬书，认为以《大武》为世祖庙舞名正合时宜。要之，原文"不宜以名舞"，"不"当为衍字，或作"故宜以名舞"，文意始通。"昭真修"处有脱文，聚珍本《东观汉记》校改作"《昭德》《盛德》修之舞"，可从。所说"六十四节为舞，曲副八佾之数"，正是考虑依据西汉旧式制作世祖庙《大武》之舞。概言之，刘苍既主张为世祖庙新制乐舞，断然不会奏请继续进用高祖所制之《武德舞》。显然，底本之"勿进《武德舞》"应该不误。如此，始与前句"用其《文始》、《五行》之舞如故"文意衔接。何况郭茂

---

① （西晋）司马彪撰、（梁）刘昭注补《续汉书·祭祀志下》，中华书局，1965，第3196页。

② 《后汉书》卷四十二，中华书局，1965，第1433页。

倩引文也作“勿进《武德舞》”。那么，后面的“歌诗”内容断然不会是《武德舞歌诗》。若刘苍所献为舞歌，也只能是《大武舞歌诗》。若非舞歌，则只能是廷议的另一项内容，即“世祖庙登歌”。

其次，前述刘昭注引《东观书》中，“《叶图徵》曰：‘大乐必易。’《诗传》曰：‘颂言成也，一章成篇，宜列德，故登歌《清庙》一章也。’《汉书》曰：‘百官颂所登御者，一章十四句。’”这段文字正是刘苍对创制世祖庙登歌的建议，即以《周颂·清庙》为典范，同时依据汉制，采用“一章十四句”的篇制。今观刘苍所献歌诗：

> 于穆世庙，肃雍显清，俊乂翼翼，秉文之成。越序上帝，骏奔来宁。建立三雍，封禅泰山，章明图谶，放唐之文。休矣惟德，罔射协同，本支百世，永保厥功。

除“建立三雍，封禅泰山。章明图谶，放唐之文”四句外，其余十句可谓亦步亦趋模仿《清庙》，而文本句数恰为十四。此篇“歌诗”作为登歌之用已经很明显。郭茂倩于题序中说“一曰世祖庙登歌”，概出于此。

那么，刘苍所进有无可能为《大武舞歌诗》呢？笔者以为可能性不大。其时，刘苍《大武舞》的提议尚处奏请阶段，而最终朝廷并未获准其议。《东观书》载“诏曰：进《武德》之舞如故”，《后汉书·明帝纪》也记载：“冬十月，蒸祭光武庙，初奏《文始》《五行》《武德》之舞。”可知永平三年冬十月，世祖庙祭祀中仍有《武德舞》。刘苍不太可能为尚处于奏议阶段的《大武舞》同时进献歌辞。并且，东汉祭仪尚俭，明帝、章帝皆藏主于世祖庙，不另起寝庙，祭祀时与世祖庙“共进《武德舞》”。再据《东观汉记》，后来朝廷又议祀明帝庙乐舞时，刘苍的主张为“孝明皇帝主在世祖庙，当同乐……即不改作乐舞，当进《武舞之舞》”。也就是说，“进《武德》之舞如故”是东汉宗庙祭祀中的实际情况。至此可断言，刘苍在汉明帝永平三年八月廷议世祖庙登歌及乐舞名一事中，提出的“世祖庙舞《大武》”“勿进《武德舞》”的提议最终并没有被明帝采纳。那么，所谓“骠骑将军议可”，只能理解为是针对刘苍奏议中的登歌部分。这一推测，《南齐书·乐志》的记载似可印证，其曰：“太庙乐歌辞，《周颂·清庙》一篇，汉《安世歌》十七章是也。永平三年，东平王苍造《光武庙登歌》一章二十六句（笔者按：当为十四

句），其辞称述功德。”[①] 至于《宋书·乐志》中记载：“明帝初，东平宪王苍总定公卿之议，曰：宗庙宜各奏乐，不应相袭，所以明功德也。承《文始》《五行》《武德》为《大武》之舞。又制舞歌一章，荐之光武之庙。”[②] 可能是沈约对《东观书》中文字的误解。至郭茂倩径直题其名为《后汉武德舞歌诗》，更是在《宋书·乐志》基础上的又一重误读。至于《乐府诗集·郊庙歌辞》题序中所说：“永平三年，东平王苍造光武庙登歌一章，而郊祀同用汉歌。”按《东观汉记》一书，自汉末三国时就不断散佚，传至两宋之交，散佚过半，所存者亦脱讹错乱甚多。郭茂倩引用时，这些自相矛盾的地方可能本就存在。但郭茂倩引用时，两存其说，仅罗列材料，未加深辨，也令人遗憾。郭茂倩题作《武德舞歌诗》，或另有原因。郑樵在《通志·乐略》中说：“虽东平王苍有《武德舞》之歌，未必用之。”[③] 郑樵径题“《武德舞》之歌”，所本或与郭茂倩同。记以俟考。

这篇作品因《乐府诗集》载为汉代“雅舞”首篇，往往成为后世学者判断两汉舞曲是否有辞，以及乐府舞歌起于何时的重要依据，故而弄清其性质及施用情况很有必要。明冯惟讷《古诗纪》引《东观汉记》之文与《乐府诗集》略异，后面说道：“乃进《武德舞歌诗》，遂用之于光武庙焉。”梅鼎祚《古乐苑》袭用《乐府诗集》“舞歌”“登歌”两说并存之态度。今人则多将其视为舞歌，如萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》说：“按后汉东平王苍尝造《武德舞歌》，载之《东观汉记》。”[④] 罗根泽《乐府文学史》：“东平王虽主改乐舞，然未能实行，故其所作仍为《武德舞歌诗》。”[⑤] 萧、罗二人其实都是囿于《乐府诗集》分类的结果。

综上，《乐府诗集·舞曲歌辞》之首篇《后汉武德舞歌诗》实为世祖庙登歌，而非舞歌。[⑥] 若依《乐府诗集》之分类标准，当归入“郊庙歌辞”中。

---

① 《南齐书》卷十一，中华书局，1972，第178页。

② 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第533页。

③ （宋）郑樵：《通志·乐略一》，中华书局，1995，第935页。

④ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第167页。

⑤ 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996，第30页。

⑥ 笔者曾在《舞曲歌辞研究》一书中提出：“《武德舞歌诗》是合‘登歌’、‘舞歌’于一体的祭仪乐章。”今对此观点予以修正。

二 齐《前舞凯容歌》题序考辨

中华书局1979年标点本《乐府诗集·舞曲歌辞》载齐《前舞凯容歌》题序为：

《南齐书·乐志》曰："宋前后舞歌二章，齐微改革，多仍旧辞。《宣烈舞》执干戚，用魏《武始舞》冠服，《凯容舞》执羽籥，用魏《咸熙舞》冠服。宋以《凯容》继《韶》为文舞，据《韶》为言。《宣烈》即是古之《大武》，今世谚呼为武王伐纣。齐初仍旧，不改宋舞名。其舞人冠服，亦相承用之。"《古今乐录》曰："宋孝武改《前舞》为《凯容》之舞，《后舞》为《宣烈》之舞。何承天《三代乐序》云：'晋《正德》《大豫舞》，盖出于汉《昭容》《礼容乐》，然则其声节有古之遗音焉。'晋使郭琼、宋识等造《正德》《大豫舞》，初不言因革昭业等两舞，承天空谓二容，竟自无据。"按《正德》、《大豫》二舞，即出《宣武》《宣文》、魏《大武》三舞也。《宣武》，魏《昭武舞》也。《宣文》，魏《武始舞》也。魏改《巴渝》为《昭武》，《五行》曰《大武》。今《凯容舞》执籥秉翟，即魏《武始舞》也。《宣烈舞》有矛弩，有干戚。矛弩，汉《巴渝舞》也，干戚，周武舞也。宋世止革其辞与名，不变其舞。舞相传习，至今不改。琼、识所造，正是杂用二舞，以为大豫尔。夷蛮之乐虽陈宗庙，不应杂以周舞也。①

针对上述题序的标点及内容，笔者有两点意见：

其一，"夷蛮之乐虽陈宗庙，不应杂以周舞"非郭茂倩语，而是智匠《古今乐录》的按语。中华书局1979年标点本（上海古籍出版社1998年标点本《乐府诗集》同）将《古今乐录》引文止于"按《正德》、《大豫》二舞"前，其后则视为郭茂倩按语，实则不然。此段文字又见《通典·乐七》"巴渝舞杂武舞议"，曰：

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，中华书局，1979，第759~760页。

> 宋武帝永初元年，改《正德舞》为前舞，《大豫舞》为后舞。建武二年，有司奏："宋承晋氏郊庙之乐，未有名称，直号前舞、后舞，有乖古制。"于是改前舞为《凯容》，谓之文舞；后舞为《宣烈》，谓之武舞。何承天《三代乐序》云："《正德》《大豫》二舞，盖出于《二容乐》。然则其声节有古之遗音焉。"晋使郭琼、宋识等造《正德》、《大豫》舞，初不言因革《昭业》等两舞。承天空误二容，竟自无据。按《正德》、《大豫》二舞，即出《宣武》、《宣文》、魏《大武》三舞也。何以知之？《宣武》，魏《昭武舞》也。《宣文》，魏《文始舞》也。魏改《巴渝》为《昭武》，《五行》曰《大武》。今《凯容舞》则执籥翟，此即魏《文始舞》也。《宣烈舞》有牟弩，有干戚。牟弩，汉《巴渝舞》也。干戚，周《武舞》也。宋代止革其辞与名，不变其舞。舞相传习，至今不改。琼、识所造正是杂用二舞，以为《大豫》耳。夷蛮之乐，虽陈宗庙，不应杂以周舞也。遂皆称雅正，以为盛德，历代景行，所差实远。[①]

文中"今《凯容舞》""舞相传习至今不改"两处称"今"，再结合《乐府诗集》对《古今乐录》的援引，显然，《通典》所载"巴渝舞杂武舞议"应是出自《古今乐录》。清代学者王谟辑《古今乐录》（《汉魏遗书钞》第二集）时，就将郭茂倩题序所引"《古今乐录》曰……不应杂以周舞也"全部视为转引《古今乐录》的文字。要之，这段文中按语乃智匠所为，非郭茂倩所加。

其二，晋之《宣文》、《凯容》皆出魏《文始舞》，而非《武始舞》。据《晋书·乐志》记载："至景初元年，尚书奏，考览三代礼乐遗曲，据功象德，奏作《武始》、《咸熙》、《章斌》三舞，皆执羽籥。及晋又改《昭武舞》曰《宣武舞》，《羽籥舞》曰《宣文舞》。"[②] 则晋初所改之《羽籥舞》本指魏《武始》《咸熙》《章斌》三舞，因其舞人"皆执羽籥"，故名之。但"《武始》、《咸熙》、《章斌》三舞，皆执羽籥"的说法，目前未见唐前其他文献记载。除此唐人所修《晋书》外，（唐）杜佑《通典·乐典》也作此言。但唐人此说值得怀疑。据《三国志·魏书·明帝纪》记

---

① （宋）郑樵：《通志·乐略七》，中华书局，1995，第3761页。

② 《晋书》卷二十二，中华书局，1974，第694页。

载，景初元年六月有司奏："武皇帝拨乱反正，为魏太祖，乐用《武始之舞》。文皇帝应天受命，为魏高祖，乐用《咸熙之舞》。帝制作兴治，为魏烈祖，乐用《章斌之舞》。三祖之庙，万世不毁。"① 知《武始舞》为魏武帝曹操庙之乐舞，彰显武功；《咸熙舞》为文帝曹丕庙乐舞，显示文德；《章斌舞》为烈祖曹睿庙乐舞，宣扬太平兴治，三舞皆议定于景初元年。其乐舞形制，据《宋书·乐志》《南齐书·乐志》《魏书·乐志》之记载，《武始舞》均作武舞冠服，《咸熙舞》作文舞冠服。沈约《宋书·乐志》言《章斌舞》不知作何冠服，其形制已不明。《宋书·乐一》曰：

> 于是尚书又奏："祀圆丘以下，《武始舞》者，平冕，黑介帻，玄衣裳，白领袖，绛领袖中衣，绛合幅袴，绛袜，黑韦鞮。《咸熙舞》者，冠委貌，其余服如前。《章斌舞》者，与《武始》、《咸熙》舞者同服。奏于朝廷，则《武始舞》者，武冠，赤介帻，生绛袍单衣，绛领袖，皂领袖中衣，虎文画合幅袴，白布袜，黑韦鞮。《咸熙舞》者，进贤冠，黑介帻，生黄袍单衣，白合幅袴，其余服如前。"奏可。史臣案，《武始》、《咸熙》二舞，冠制不同，而云《章斌》与《武始》、《咸熙》同服，不知服何冠也？②

魏晋南朝，关于曹魏三大乐舞的记述，仅对《武始》《咸熙》有较为明确的舞服说明，《章斌舞》已不被提及。《南齐书·乐志》曰："（晋）《宣烈舞》执干戚，……宋孝建初，朝议以《凯容舞》为《韶舞》，《宣烈舞》为武舞。据《韶》为言，《宣烈》即是古之《大武》……其冠服，魏明帝世尚书所奏定《武始舞》服，晋、宋承用，宋初仍旧，不改宋舞名。……《凯容舞》执羽籥。……宋以《凯容》继《韶》为文舞。相承用《咸熙》冠服。"③ 因此，无论如何，晋世《宣文》及后来新制的《凯容》乐舞，绝不会出自《武始舞》。上引《通典》征引《古今乐录》作"《宣文》，魏《文始舞》也"。"今《凯容舞》则执籥翟，此即魏《文始舞》也。"此说值得重视。按魏《文始舞》，本出舜《韶舞》。汉高祖六年，改舜《韶舞》为《文始》，魏文帝黄初二年，复改《文始》曰《大韶》。则《宣文舞》

① 《三国志·魏书》卷三，中华书局，1959，第109页。

② 《宋书》卷十九，中华书局，1974，第536页。

③ 《南齐书》卷十一，中华书局，1972，第190页。

出魏《文始》（也即出《韶舞》），当以其旧名称之，于义可通。为便于直观理解，今将前述各代之舞乐及其流变情况图示于下：

<table>
<tr><td>周：</td><td>《韶舞》</td><td>《大武舞》</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>|</td><td>|</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>秦：</td><td>《韶舞》</td><td>《五行》</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>|</td><td>|</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>汉：</td><td>《文始》</td><td>《五行》</td><td>《巴渝》</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>|</td><td>|</td><td>|</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>魏：</td><td>《大韶》</td><td>《大武》</td><td>《昭武》</td><td>《武始》</td><td>《咸熙》</td><td>《章斌》</td></tr>
<tr><td></td><td>|</td><td>|</td><td>|</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>晋：</td><td>《宣文》</td><td>|</td><td>《宣武》</td><td>《正德》</td><td>《大豫》</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>|</td><td>|</td><td></td><td>|</td><td>|</td><td></td></tr>
<tr><td>宋：</td><td>|</td><td>|</td><td></td><td>《前舞》</td><td>《后舞》</td><td></td></tr>
<tr><td>齐：</td><td>《凯容》</td><td>《宣烈》</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

据此，《乐府诗集·舞曲歌辞》所载齐《前舞凯容歌》题序当校作：

> 《南齐书·乐志》曰……《古今乐录》曰："宋孝武改《前舞》为《凯容》之舞，《后舞》为《宣烈》之舞。何承天《三代乐序》云：'晋《正德》、《大豫》舞，盖出于汉《昭容》、《礼容乐》，然则其声节有古之遗音焉。'晋使郭琼、宋识等造《正德》、《大豫舞》，初不言因革《昭业》等两舞，承天空谓二容，竟自无据。按《正德》、《大豫》二舞，即出《宣武》、《宣文》、魏《大武》三舞也。《宣武》，魏《昭武舞》也。《宣文》，魏《文始舞》也。魏改《巴渝》为《昭武》，《五行》曰《大武》。今《凯容舞》执籥秉翟，<u>即魏《文始舞》</u>也。《宣烈舞》有矛弩，有干戚。矛弩，汉《巴渝舞》也，干戚，周《武》舞也。宋世止革其辞与名，不变其舞。舞相传习，至今不改。琼、识所造，正是杂用二舞，以为《大豫》尔。夷蛮之乐虽陈宗庙，不应杂以周舞也。"

郭茂倩在"晋《宣武》舞歌"题序中也征引了《晋书·乐志》这段文字，

亦作："魏黄初三年改汉《巴渝舞》曰《昭武舞》。景初元年，又作《武始》、《咸熙》、《章斌》三舞，皆执羽籥。及晋，改《昭武舞》曰《宣武舞》，《羽籥舞》曰《宣文舞》。咸宁元年，诏庙乐停《宣武》、《宣文》二舞，而同用《正德》、《大豫舞》云。"[①] 或许，郭茂倩受唐人影响，以《武始舞》为《羽籥舞》之代表，或为代称，故在征引《古今乐录》时，才记作《宣文舞》出《武始舞》。

三　从"下国陋乐"到"宫廷乐章"：曹植《鼙舞歌》考述

《鼙舞》，汉代著名杂舞曲，历魏晋齐梁，一直为宫廷宴享所用。汉《鼙舞歌》五篇，有目无辞。魏明帝所制《鼙舞歌》五篇，辞亦不传。今传最早的《鼙舞歌》为曹植所作，《宋书·乐志》著为"魏陈思王鼙舞歌五篇"，郭茂倩据以编入《乐府诗集·舞曲歌辞》"杂舞"之中。郭氏又在题序中征引《宋书》对《鼙舞》来源及其形制的说明，其中涉及曹植《鼙舞歌序》的一段文字为：

> 魏曹植《鞞舞歌序》曰："汉灵帝西园鼓吹，有李坚者，能《鞞舞》。遭乱，西随段颎。先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，故改作新歌五篇。"

对比《宋书》原文，最大的不同是在"兼古曲多谬误"句后，《宋书》作"异代之文，未必相袭，故依前曲改作新歌五篇。不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉"。而这几句，对于理解曹植创作该组舞歌的心理动机极为关键。此外，曹植既然自述"不敢充之黄门"，因何后来又为《宋书》著录，成为宫廷乐章？而曹植之"依前曲改作新歌"，其受汉曲之影响具体表现在哪些层面？

本文认为郭茂倩删略曹植《鼙舞歌序》的内容，意在弱化其曾为藩国之乐的身世，强调其最终成为宫廷乐章的形态。《乐府诗集·舞曲歌辞》是以历代宫廷所用舞曲为收录对象，如"杂舞"题序曰："杂舞者，……

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，中华书局，1979，第769页。

始皆出自方俗，后浸陈于殿庭。”据《宋书·乐志》所载，《鼙舞》虽未详其所起，然汉代已施于宴享，乃宫廷宴乐专属舞曲。而在汉魏时期，乐府曲题尚未成为普遍性的文人诗题，为朝廷乐府写作歌辞，基本是帝王的特权。今观曹魏宫廷所奏乐辞，基本出自魏氏三祖之手。而一般文士作乐府歌辞，则需要有朝廷诏令。曹植《鼙舞歌》作于黄初年后，其时曹植离京为藩王，本无资格为宫廷《鼙舞》写作歌辞。若无朝廷诏令，其行为实有越礼之嫌，序文称“不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉”，当非自谦语。“下国”，与京都“上国”相对，指诸侯的藩国。也就是说，曹植《鼙舞歌》创作出来后，并没有进献给朝廷，而是停留在藩国之乐的层面。今曹植集中所存四十多篇乐府诗，基本作于黄初年后，大多抒吐内心隐曲，寄托身世之感，具有歌体抒情诗意味。虽有入乐吟唱如《吁嗟篇》者，但在曹植生前几乎没有成为宫廷乐章的明确记录。刘勰《文心雕龙·乐府篇》言“子建、士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管”，当非虚言。尤其是舞曲，礼乐性、仪式性均较强，不同于一般乐府曲。至于曹植乐府是否可入乐，或后世是否被采入乐，则是另一回事。停留在藩国乐层面的曹植《鼙舞歌》，与《乐府诗集·舞曲歌辞》主要收录朝廷乐舞歌辞的标准是有出入的。不过，既然《宋书·乐志》著录“陈思王鼙舞歌”，显然这组舞歌后来又被认定为宫廷乐章。正因为这样，即使魏明帝《鼙舞歌》不得流传，曹植所作却完整保存了下来。曹植《鼙舞歌》被认定为宫廷乐章的时机，最有可能是入晋以后。若在魏明帝制《鼙舞歌》之前，朝廷已用其歌辞，则明帝当不必再改作新歌。而且魏明帝是直接对应汉曲进行的改作，看不出受曹植《鼙舞歌》影响。

曹植《鼙舞歌》被认定为朝廷乐章，最大的可能是入晋后，或为荀勖典知乐事撰《魏宴乐歌辞》之时。《宋书·乐志》载“清商三调歌诗”，注为“荀勖撰旧辞施用者”，其中就包括曹植《置酒》《明月》两篇。曹植《鼙舞歌》情况可能与之同。又大曲《步出夏门行》（碣石篇）用曹操辞，入晋为《拂舞歌》，名曰《碣石舞》。曹操旧辞尚可配入舞曲，而曹植《鼙舞歌》本来就是舞歌，入晋后用为宫廷舞曲更为便宜。至沈约修《宋书》时，将曹植此组舞歌载入《乐志》，进一步赋予了该舞歌作为宫廷乐章的名分。该舞歌后来又被《古今乐录》转载，并最终被《乐府诗集·舞曲歌辞》收录。在郭茂倩著录时，曹植序文中关于此曲曾为“藩国陋乐”的身世并非其关注重点，删略有关内容，很可能意在弱化这一身份。

所谓“藩国陋乐”，是否可以理解为其在藩国之内表演，笔者以为两者并不等同。首先《鼙舞》属朝廷专属舞曲，其表演需要专业艺人，据曹植序文，汉末宫廷中擅长《鼙舞》的乐人李坚，在年老且疏于演练的情况下，尚不能继续表演此舞。而且正因“古曲多谬误”，曹植才改创新歌，其时汉《鼙舞》无以为继，魏宫廷尚无恢复此项舞乐的条件，曹植之藩国如何能胜任其事？更何况，曹植既然说“不敢充之黄门”，如何敢在自己藩国表演。那么，对“近以成下国之陋乐”句的理解，只能是此组舞歌没有进入朝廷乐府机关，仍然停留在藩国之内，这与其是否在藩国内表演不可等同视之。

再说曹植之“依前曲改作新歌”的动机。客观方面，如序文所述，汉末离乱，汉宫廷乐人、乐章散亡，此曲濒于危绝。主观方面，曹植很可能有参与朝廷作乐制礼活动的愿望。魏国建立，曹氏父子热衷于制礼作乐。除亲自写作乐章歌辞外，对于汉宫廷乐府旧曲也不乏改易。如魏国初建，曹操使王粲作《魏俞儿舞歌》，在汉曲“其辞既古，莫能晓其句度”的情况下，“改创其辞……行辞以述魏德。”又文帝黄初二年，改汉《巴渝》曰《昭武》，复改《五行》曰《大武》等。魏明帝时，更有整理乐府、制礼作乐的大规模举动。曹植写作《鼙舞歌》，应是主动向朝廷示意，表达其参与礼乐制作活动的积极愿望。其曰：“易代之文，未必相袭。”表明曹植对于新朝建立有着积极态度。其“依前曲改作新歌”是以魏初重建礼乐为大背景，并非单纯的寄托心曲。正因为其有献之朝廷的动机，故《鼙舞歌》之《大魏篇》颂宫廷宴饮，《孟冬篇》言皇帝冬猎，如此盛况绝非藩国所有，歌辞内容也明显不适宜藩国表演。

另外，曹植《鼙舞歌》在“依汉曲改作新歌”时，对所依据汉曲的内容篇题是有所选择的，不同于魏明帝代汉曲时的依次替代。郭茂倩在题序中征引《古今乐录》：

> 《鞞舞》……汉曲五篇：一曰《关东有贤女》，二曰《章和二年中》，三曰《乐久长》，四曰《四方皇》，五曰《殿前生桂树》，并章帝造。魏曲五篇：一《明明魏皇帝》，二《大和有圣帝》，三《魏历长》，四《天生烝民》，五《为君既不易》，并明帝造，以代汉曲。其辞并亡。陈思王又有五篇：一《圣皇篇》，以当《章和二年中》；二《灵芝篇》，以当《殿前生桂树》；三《大魏篇》，以当

汉吉昌，四《精微篇》，以当《关中有贤女》，五《孟冬篇》，以当狡兔。按汉曲无汉吉昌、狡兔二篇，疑《乐久长》《四方皇》是也。[1]

其实《古今乐录》关于汉魏《鼙舞歌》篇目的记录也从《宋书》而来。但智匠补充说明汉曲为“章帝造”，魏曲“并明帝造，以代汉曲”。并对《宋书》所载曹植代汉曲中的两曲，即《汉吉昌》《狡兔》提出质疑。再据《晋鼙舞歌五首》题序所引《古今乐录》，可知汉、魏、晋宫廷乐府中的《鼙舞歌》都是五篇的体制规模。作为组章歌诗，魏明帝、傅玄在“代汉曲”时，新曲各篇与所替代的旧曲各篇次序完全相同。但无论《宋书》还是《古今乐录》，均记曹植《鼙舞歌》五篇，《圣皇篇》，当《章和二年中》；《灵芝篇》，当《殿前生桂树》；《大魏篇》，当《汉吉昌》；《精微篇》，当《关东有贤女》；《孟冬篇》，当《狡兔》。不惟五篇次序与所对应汉曲不同，且《汉吉昌》、《狡兔》两曲并不在前述汉曲之内。以上各曲替代情况如下：

	汉《鼙舞歌》	魏《鼙舞歌》	晋《鼙舞歌》	曹植《鼙舞歌》	备注
一	《关东有贤女》	《明明魏皇帝》	《洪业篇》	四《精微篇》	横向示其替代关系
二	《章和二年中》	《太和有圣帝》	《天命篇》	一《圣皇篇》	
三	《乐久长》	《魏历长》	《景皇篇》		
四	《四方皇》	《天生烝民》	《大晋篇》		
五	《殿前生桂树》	《为君既不易》	《明君篇》	二《灵芝篇》	
	《汉吉昌》			三《大魏篇》	
	《狡兔》			五《孟冬篇》	

智匠认为《汉吉昌》《狡兔》可能是《四方皇》《乐久长》的误书，但也有可能汉《鼙舞歌》原非五篇，而曹植对汉曲的改作，不依汉曲原次序，是有意选择对应曲目的结果。但因汉《鼙舞歌》均有目无辞，关于曹植“依前曲改作新歌”之“依前曲”，我们只能推测其间关联。有学者提

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，中华书局，1979，第772页。

出，曹植《鼙舞歌》忠实地再现了汉辞内容[①]，尤其是《圣皇篇》，写诸王离京就国，就真实地再现了汉章和二年，章帝死后，诸王被迫离京之事。笔者以为，曹植既然说“异代之文，未必相袭”，立意“作新歌”，又鉴于上述复杂微妙之动机，说“忠实再现”可能言之稍过。不妨仍以第一曲《圣皇篇》为例，笔者以为其与汉《章和二年中》的关系，可能受此年历史上曾有新帝登基后，诸侯王开始离京返国事件的启发，然汉辞《章和二年中》却不一定是同样内容。理由如下：

《古今乐录》明说汉《鼙舞歌》五篇“并章帝造”，所谓“章帝造”，不一定是其本人撰作，但其辞必作于章帝时期。再据《后汉书·宋意传》《何敞传》《孝明八王列传》，以及《资治通鉴》卷四十七的记载，章帝诸兄弟离京就国皆在“帝崩”之后。汉章帝逝于章和二年二月，太子（即汉和帝刘肇）随后即位，诸王于三月章帝丧礼后离京。所以，无论如何也不会在章帝在世时，汉《鼙舞歌》会表演诸王离京的内容。何况章帝本人非常重视儒家亲亲之道。《后汉书·陈敬王羡传》：“陈敬王羡，永平三年封广平王。建初三年，有司奏遣羡与巨鹿王恭、乐成王党俱就国。肃宗性笃爱，不忍与诸王乖离，遂皆留京师。”[②] 《后汉书·宋意传》：“肃宗性宽仁，而亲亲之恩笃，故叔父济南、中山二王每数入朝，特加恩宠，及诸昆弟并留京师，不遣就国。”[③] 宋意于章和二年所上奏疏中也说诸王“比年朝见，久留京师”。显然，章帝生前诸王经常来朝，章和二年三月之离京就国，并非诸王的首次离京就国经历。史书中对章和二年的历史记载较简单，春正月，诸王来朝，二月章帝驾崩。所以，汉辞的内容是什么，怕是很难推测出来了。假使《章和二年中》的内容与诸王来朝有关，章帝驾崩之前已经决定采纳宋意的奏议，故而提前准备好了为诸王送行的歌舞，但其内容也决非为诸王被迫离京。但曹植作《圣皇篇》，则很可能有感于历史上章和二年所发生之事，章帝驾崩，其弟离京返回封地。从而，曹植新作歌辞表达了深深的个人感慨。但这种感慨是由他个人身世际遇而发，不

---

① 〔日〕柳川顺子：《汉代鼙舞歌辞考——以曹植〈鼙舞歌〉为媒介》（日本中国文化学会《中国文化》第73号，2015。《乐府学》第12辑有摘译。）通过解读曹植《鼙舞歌》并结合汉代画像石中的图像，对汉代有目无辞的《鼙舞歌》内容进行推测。该文认为曹植《鼙舞歌》的歌辞忠实地继承了汉代本辞，提出汉辞《章和二年中》可能描述章和二年章帝死后，原来滞留京师的诸王被迫前往封地的事情。笔者认为这一推论的可能性不大。

② 《后汉书》卷五十，中华书局，1965，第1667页。

③ 《后汉书》卷四十一，中华书局，1965，第1414页。

一定是汉辞本来就有。曹植《圣皇篇》可能受汉辞首句之触动，但从他的乐府诗创作整体情况看，自抒胸臆仍是主要创作模式。

其余诸篇，曹植《精微篇》当汉曲《关东有贤女》，据内容“关东有贤女，自字苏来卿”，知以“关东有贤女”为首句的汉辞，可能较完整地叙述贤女苏来卿的故事。曹植通过提炼原篇主旨，篇首即说“精微烂金石，至心动神明”，然后用铺叙笔法，历述同类主题事件，集中宣扬这一主题。《孟冬篇》有“趯趯狡兔，扬白跳翰”句，也提示新辞与汉曲《狡兔》的内容关联。《大魏篇》叙宫廷宴饮，多有祝颂语，概与汉曲《汉吉昌》功能一致。《灵芝篇》与所代汉曲《殿前生桂树》题名中都有祥植瑞草，概皆有比喻、起兴之用。总之，曹植“依前曲改作新歌”《鼙舞歌》时，对汉辞内容有所参考，或与汉辞保持同一主题，于新歌创作中大力发掘同类事件，深化原主题；或受汉辞中某句某物之启发，联系个人身世，于新辞创作中寄托情怀。情况可能较为复杂，非“忠实再现”所能涵盖。



文学研究



躬耕共感：以农民为主角的唐代新乐府辞[*]

（台湾）廖美玉

（逢甲大学中国文学系 台湾 40724）

摘　要： 汉文帝宣示“农，天下之本也”，唐太宗倡导“比屋之人，恣其耕稼”，影响所及，汉唐乐府围绕着农事与农民，除了与农事有关的祭祀乐歌，唐代诗人多有且耕且读的躬耕体验，新乐府乃多以农民为主角。本文从“躬耕共感”的阅读视角，关注士人躬耕之后对歌诗创作的影响，爬梳有关农事与农民的文献记载与乐府歌诗，分别从“遵循自然法则，回归乐府本质”“不畏农事辛劳，惟恐征输无度”“劳逸与所得不均的农民困境”三个面向，探求以农立国的深微意涵，期能更深入掌握农耕所映现的“传统力”，并对现当代社会议题有所回应。

关键词： 躬耕　国计民生　唐代　新乐府辞　农民

作者简介： 廖美玉，女，台湾人。现为逢甲大学中国文学系特聘教授。曾任成功大学中文系教授兼主任、逢甲大学唐代研究中心主任、逢甲大学人文社会学院院长、台湾“中国唐代学会”会长等职务。专业方向为中国古典诗学、唐代文学、台湾古典诗学。

一　前言

汉文帝宣示“农，天下之本也”，首开躬耕藉田的先例；[①] 唐太宗倡导“比屋之人，恣其耕稼”，把施政的重点摆在“不夺农时”。[②] 影响所及，

* 本文系台“科技部”2017 年度三年期专题研究计划“时序、物理与民生——建构唐代物候诗学的思考路径”（MOST 104-2410-H-035-032-MY3）部分成果。

① 《史记》卷十，台北：鼎文书局，1985，第 423 页。

② （唐）吴兢：《务农第三十》，见《贞观政要》卷八，台北：宏业书局，1980，第 372 页。

汉唐乐府围绕着农事与农民，还有与农事有关的祭祀乐歌。[①] 由于唐代诗人多有且耕且读的躬耕体验，新乐府对农民的关注明显增加。郭茂倩《乐府诗集》所录最早有关农事的民歌，当属“杂歌谣辞”的《击壤歌》，形塑出遵循自然法则的农耕生活。此外，有关农事的乐府，主要见于《乐府诗集》收录“唐世新歌”的《新乐府辞》，郭茂倩引述元稹《乐府古题序》所称杜甫《悲陈陶》《哀江头》《兵车行》《丽人行》等歌行“率皆即事名篇，无复倚旁”，并以风雅以来的诗歌“莫非讽兴当时之事，以贻后世之审音者”，着重在具时事性且可“采歌谣以被声乐”[②] 的新题创作。检视与农民有关的创作，关注点除了遵循自然法则的农耕生活，也关注到有农民的不怕农事辛劳，但求减少政治干预，尤以劳逸、所得不均而倍感困顿，聚焦在不患寡而患不均的政策议题，借由相互对照而益显深刻。

当前全球面临极热、极冷、强风、暴雨的极端气候变迁，过去的四季分明，变成只有夏、冬两季，该下雨的季节缺水，不该下雨的季节却下个不停，打乱了作物生长周期。除了通过科技发展、提升农作技术来因应，从长时段的历史考察，如刘盘修《盛世探源：汉唐农业发展研究》即指出汉唐的发展与繁荣“皆以农业为基础”“农业实为盛世之根基”。[③] 因此，从传统的农耕知识体系寻找“传统力”，如美国农业物理学教授富兰克林·H. 金于 1909 年考察了中国、日本和朝鲜，在“概述”中对于东亚三国主要依靠农业产品就能养活如此多的人口，认为农业“可当之无愧地成为最具有发展意义、教育意义和社会意义的产业”。特别指出：“农民就是一个勤劳的生物学家，他们总是努力根据农时安排自己的时间。东方的农民最会利用时间，每分每秒都不浪费。”[④] 惟若进一步了解农民的处境，依文崇一《从价值取向谈中国国民性》的研究，传统国家体制是一种金字塔式的结构，天子高居顶端，普通人民形成塔的底

---

① 廖美玉：《亲执耒耜：以农事为中心的汉唐祭祀乐歌》，《乐府学》第十七辑，社会科学文献出版社，2018，第 127～146 页。

② 推断：“新乐府辞是当时已经入乐演唱的或是未及入乐但可以演（清）唱的乐府歌辞。”（宋）郭茂倩《新乐府辞》，《乐府诗集》卷九十，台北：里仁书局，1984，第 1262 页。又依张煜《新乐府辞入乐问题辨析》，《西北师大学报》2005 年第 3 期。

③ 刘盘修：《盛世探源：汉唐农业发展研究》，江苏古籍出版社，2001，第 1 页。

④〔美〕富兰克林·H. 金（F. H. King）：《四千年农夫：中国、朝鲜和日本的永续农业》，程存旺、石嫣译，东方出版社，2011，第 37 页。

部，轴心线是由天子与官僚系统所组成的政治的权威，[①] 在这个社会结构中，农民更是属于多数的弱势族群。因此，本文拟从“躬耕共感”的阅读视角，关注士人躬耕之后对歌诗创作的影响，尝试把乐府诗摆在更为宏阔的历史语境中，期能更深入掌握农耕所映现的“传统力”，并对现当代社会议题有所回应。

二　遵循自然法则，回归乐府本质

郭茂倩在“杂歌谣辞”中阐释“歌之善”的要件，首先指出“言者，心之声也；歌者，声之文也。”由人心之动而有言、声、歌的表达方式，再引述《诗·大序》的“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之。”聚焦在情感的表达，有难以言传之情，而嗟叹的“声”又难以具现情意，于是就有结合言与声使得以尽情地“长言永歌”。又引《礼记·乐记》所云：“上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠”[②]，由于情感上有高昂、低落、抑郁、静谧乃至倨句的不同曲度等变化与强度，善歌者运用歌声的或抗或坠或停顿转折等变化，又能贯串如累累之珠般流转不绝，如此歌声乃能使发自内心的个人情感，具有感动更多人的力量。因此《礼记·乐记》有云：“情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外，唯乐不可以为伪”，[③] 特别强调歌声与情感的一致性，因而直指乐歌不可以有人为的矫饰。以此来看“杂歌谣辞”收录的第一首乐府《击壤歌》，题解引《帝王世纪》云：“帝尧之世，天下大和，百姓无事。有八九十老人击壤而歌。”由八九十老人在击壤游戏中歌颂的大和盛世，映现出“百姓无事”的时代氛围，歌云：

日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。帝何力于我哉？[④]

---

① 文崇一：《从价值取向谈中国国民性》，《中国人的价值观》，台北：东大图书公司，1993，第127~160页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集辞》卷八十三，台北：里仁书局，1984，第1164页。

③ （汉）郑玄注，（唐）孔颖达疏《礼记正义》，《十三经注疏》本，台北：艺文印书馆，1982，第682页。

④ （宋）郭茂倩：《新乐府辞》，《乐府诗集》，台北：里仁书局，1984，第1165页。

百姓遵循着自然的节奏，珍惜日出后的天光，以凿井与耕田等人力作为满足生存所需，日落与秋收之后即属“无事”，只要“帝力”不介入，百姓就能生活无虞，拥有农忙之余的闲暇，老者安养且自在游戏，以长言永歌唱出“天下大和”的盛世。

士人归田，大抵免不了有“退耕力不任”与“守拙归园田”的挣扎，[①] 至唐人新乐府，方能跳脱劳力与劳心的对立，从自然法则关注农事。首先是有济世志的元结（719～772），仕宦治绩良好，而于代宗宝应元年（762）盛年辞官，虽仍不免有《忝官引》的“实欲辞无能，归耕守吾分”，有《喻瀼溪乡旧游》的“贫穷老乡里，自休还力耕”，又有《漫歌八曲序》自谓“得免职事，漫家樊上，修耕钓以自资”，从仕宦自休而以躬耕自资，有诗“耕者我为先，耕者相次焉”、“相伴有田父，相欢惟牧童”、“叔闲修农具，直者伴我耕”，[②] 与田父亲友共同躬耕力田，相伴相欢，故能深度拥抱黎民，深谙农事关键在四时物候。其《补乐歌十首》乃有感于伏羲至殷商的“乐歌有其名亡其辞”，故采其名义而作歌，有《丰年》二章，章四句，以《序》引申其义云：“神农氏之乐歌也，其义盖称神农教人种植之功。”诗云：

> 猗太帝兮，其智如神，分草实兮，济我生人。
> 猗太帝兮，其功如天，均四时兮，成我丰年。[③]

神农教人种植的记载，见于《易经·系辞》的“神农氏作，斫木为耜，揉木为耒，耒耜之利，以教天下”。[④] 加上传说中的神农尝百草找出农作物的种子，掌握四时循环的生物特性，都可见神农之智与功，在于协助百姓依循四时种植嘉谷，其能“济我生人”“成我丰年”，就在于从自然物候中获得良好的生存资源。元结又有《系乐府十二首》，依《序》乃从“前世尝可称叹者”加以引申，其中《农臣怨》云：

---

① （南朝宋）谢灵运撰，黄节注《谢康乐诗注》，台北：艺文印书馆，1975，第73页。又，（南朝宋）陶渊明撰，龚斌校笺《陶渊明集校笺》，台北：里仁书局，2007，第39页。

② 彭定求等编《全唐诗》卷二百四十一，中华书局，1999，第2704、2708页；彭定求等编《全唐诗》卷二百四十，中华书局，1999，第2698、2699页

③ （宋）郭茂倩：《新乐府辞七》，《乐府诗集》卷九十六，台北：里仁书局，1984，第1342页。

④ （魏）王弼、（晋）韩康伯注，（唐）孔颖达疏《系辞下》，《周易正义》（《十三经注疏》本卷八，台北：艺文印书馆，1982，第167页。

> 农臣何所怨，乃欲干人主。不识天地心，徒然怨风雨。将论草木患，欲说昆虫苦。巡回宫阙傍，其意无由吐。一朝哭都市，泪尽归田亩。谣颂若采之，此言当可取。[①]

不同于神农的依循自然法则以助成百姓，后世人主“不识天地心”，只着重在以祭风师雨师来表达悔过责躬的现实意义，[②] 缺乏对自然法则与物候变化的充分掌握，未能从更多不利农作物生长的草木之患、昆虫之苦等方面加以论究，导致朝廷措施无法有效解决农民问题。身处农业生产第一线的农臣，扮演着金字塔顶端与底部的联系，深知朝廷政策与农民处境之间有如天壤的落差，却只能“巡回宫阙傍”“泪尽归田亩”，满心焦虑却毫无着力点。元结若非深度拥抱黎民，深谙农事关键，不能有此作。

皮日休（834？~883？）出身寒微，居鹿门山，躬耕苦读，其《鲁望昨以五百言见贻过有褒美内揣庸陋弥增愧悚因成一千言上述吾唐文物之盛次叙相得之欢亦迭和之微旨也》，自述“骇骇自总角，不甘耕一廛。诸昆指仓库，谓我死道边。何为不力农，稽古真可嗤。遂与褦襶着，兼之笞笠全。风吹蔓草花，飒飒盈荒田。老牛瞪不行，力弱谁能鞭。乃将耒与耜，并换槧与铅”。[③] 以自己身衣褦襶、首戴笞笠的躬耕经历，清楚道出“力农”的辛苦：耕耘首先要面对的是野草的强大生命力，而长年助耕的兽力又已成“力弱”老牛，既不忍也不耐鞭挞，更遑论耒与耜的操作必须有好体力，是对士人且耕且读的严峻挑战。是以出游与入仕后更熟知时政与民生之弊，其《十原系述·原宝》有云，“夫一民之饥，须粟以饱之。一民之寒，须帛以暖之”，[④] 原其所自始，回归民贵粟而男耕女织的生活，因而在《奉和鲁望闲居杂题五首·晚秋吟》写出：“东皋烟雨归耕日，免去玄冠手刈禾。火满酒炉诗在口，今人无计奈侬何。”[⑤] 以“手刈禾”的归耕力作，成全“诗在口”的针砭时政、关怀民生。尤以“乐府之道大矣”，作《正乐府十首》，其《序》指出：

---

① （宋）郭茂倩：《新乐府辞七》，《乐府诗集》卷九十六，台北：里仁书局，1984，第1341页。

② 指唐代雩祭为常祀，祭风师雨师，天宝年间由小祀升为中祀，自朝廷至州县，仪式多样，旱雩之祈多悔过责躬，鲜明体现出唐代祈雨礼俗的社会效应及现实意义。杨晓霭《试论唐代雩祭乐章文赋之悔过责躬主题》，《逢甲人文社会学报》2013年第27期，第23~48页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷六百零九，台北：里仁书局，1984，第7025页。

④ （清）董诰等编《全唐文》卷七百九十八，上海古籍出版社，1990，第3713页。

⑤ （清）彭定求等编《全唐诗》卷六百一十六，中华书局，1999，第7105页。

> 乐府盖古圣王采天下之诗，欲以知国之利病，民之休戚者也。得之者，命司乐氏入之于埙篪，和之以管钥。诗之美也，闻之足以劝乎功；诗之刺也，闻之足以戒乎政。……今之所谓乐府者，唯以魏晋之侈丽，陈梁之浮艳，谓之乐府诗，真不然矣。故尝有可悲可惧者，时宣于咏歌，总十篇，故命曰正乐府诗。①

皮日休反对背离乐府之道而流于侈丽浮艳的魏、晋、陈、梁乐府，回归古圣王采天下诗的初衷，强调乐府诗的主题必须攸关国计民生，音乐性则着重在搭配埙、篪、管、钥等传统吹管乐器，更重要的是以咏歌表达“可悲可惧”的时事民情。其《正乐府·橡媪叹》云：

> 秋深橡子熟，散落榛芜岗。伛伛黄发媪，拾之践晨霜。移时始盈掬，尽日方满筐。几曝复几蒸，用作三冬粮。山前有熟稻，紫穟袭人香。细获又精舂，粒粒如玉珰。持之纳于官，私室无仓箱。如何一石余，只作五斗量。狡吏不畏刑，贪官不避赃。农时作私债，农毕归官仓。自冬及于春，橡实诳饥肠。吾闻田成子，诈仁犹自王。吁嗟逢橡媪，不觉泪沾裳。②

皮日休摹写长年劳苦而身躯伛偻的老妇，在深秋的早晨独自冒寒上山捡拾橡实，因老迈而动作迟缓以致劳而少功。而橡实原是动物秋冬季节的主要食物，味道苦涩，人无法直接食用，经过反复的曝晒与蒸煮，就成了农民自冬及春用来诳饥肠的食粮。可是，农民自春及秋勤劳耕种所得的熟稻，经过农民“细获又精舂”的辛劳加工，生产出粒粒如玉、香味袭人的稻米，则完全缴纳给官家。纯朴的农民，年复一年地做着两份工作，精美的稻米归官仓，苦涩的橡实成为自己过冬的食物，这种辛劳而寡得的安贫形象，是国计民生中最稳固的根本，最应得到护惜。而皮日休看到的是狡吏贪官的欺压善良农民，沾裳的泪仿佛预示了黄巢（835~884）以农民之名掀起的长期战乱。皮日休又有《农父谣》云：

---

① （清）彭定求等编《全唐诗》六百零八，中华书局，1999，第7019页。

② （宋）郭茂倩：《新乐府辞十一》，《乐府诗集》卷一百，台北：里仁书局，1984，第1402~1403页。

农父冤苦辛，向我述其情。难将一人农，可备十人征。如何江、淮粟，挽漕输咸京。黄河水如电，一半沉与倾。均输利其事，职司安敢评。三川岂不农，三辅岂不耕。奚不车其粟，用以供天兵。美哉农父言，何计达王程。[1]

从农民的视角检视一人农备十人征的军输问题，聚焦在江淮农产品转输京城的漕运，因路遥与水险而年年耗损惨重，故而质疑军输未能就近善用三川三辅的农耕，导致江淮农民过重负担的区域性困境。皮日休肯定农父之见具体可观，可惜时无采诗官，以至国家政策的不务实际。此即元结《农臣叹》之意，而借由农民口中说出的朝廷失策，更有如赵翼《瓯北诗话》评元白诗所云："眼前景，口头语，自能沁人心脾，耐人咀嚼。"[2] 移以论元结、皮日休书写农民农事的乐府，尤觉贴切。

三　不畏农事辛劳，惟恐征输无度

王建（767~830）出身寒微，先后寓居魏州、咸阳乡间，有《将归故山留别杜侍御》的"错来干诸侯，石田废春耕"与"我今归故山，誓与草木并"，在且耕且读中面临仕、农的抉择，也因此而有《水运行》的"辛勤耕种非毒药，看着不入农夫口"[3]，在求仕过程中更清楚地看到农民的弱势处境。其《原上新居十三首》诗云："耕牛长愿饱，樵仆每怜勤。终日忧衣食，何由脱此身"、"借牛耕地晚，卖谷纳钱迟。墙下当官路，依山补竹篱"[4]，因躬耕而深谙农民处境的困窘。至元和八年（813）始入仕，作《初到昭应呈同僚》，自陈"白发初为吏，有惭年少郎"[5]，在县丞任上，有新乐府《田家行》云：

---

① （宋）郭茂倩：《新乐府辞十一》，《乐府诗集》卷一百，台北：里仁书局，1984，第1403页。

② （清）赵翼：《瓯北诗话》，郭绍虞编《清诗话续编》本卷四，台北：木铎出版社，1983，第1173页。

③ （清）彭定求等编《全唐诗》卷二百九十七，中华书局，1999，第3371页。（清）彭定求等编《全唐诗》卷二百九十八，中华书局，1999，第3380页。

④ （清）彭定求等编《全唐诗》卷二百九十九，中华书局，1999，第3394页。

⑤ （清）彭定求等编《全唐诗》卷二百九十九，中华书局，1999，第3393页。

> 男声欣欣女颜悦，人家不怨言语别。五月虽热麦风清，檐头索索缫车鸣。野蚕作茧人不取，叶间扑扑秋蛾生。麦收上场绢在轴，的知输得官家足。不愿入口复上身，且免向城卖黄犊。回家衣食无厚薄，不见县门身即乐。①

王建笔下的农民，面对农事的繁忙辛劳，别有一种欣欣然的和悦声容，炎热的仲夏艳阳，农民关心的是充足光照下黄熟的麦，漫长白昼得以完成更多的缫丝工作。就如四时流行中的自然物候，野蚕、秋蛾在树间完成了自己的生态。不同的是，农民们完成了自己辛劳的所得，确认麦与绢足够缴纳官家，毋庸卖掉生产工具的黄犊，毋须被县吏催逼赋税，就能“不怨”了，并不在意能否享用辛劳收成的麦与绢。辛勤而又甘于荆钗野蔬的欣欣悦颜，成了最美的农民图像，却也映照出治人的“肉食者”最要省思之处。同题有元和十二年（817）元稹（779～831）于通州司马任上作《田家行》：

> 牛吒吒，田确确，旱块敲牛蹄趵趵。种得官仓珠颗谷，六十年来兵簇簇，日月食粮车辘辘。一日官军收海服，驱牛驾车食牛肉，归来收得牛两角。重铸锄犁作斤劚，姑舂妇担去输官，输官不足归卖屋。愿官早胜雠早覆，农死有儿牛有犊，不遣官军粮不足。②

元稹未见躬耕，以幼孤寒，其《同州刺史谢上表》自陈：“八岁丧父，家贫无业，母兄乞丐以供资养，衣不布体，食不充肠。”③ 虽不免锐意躁进，但也因亲历饥寒交迫而能关注民生，如元和元年（806）登才识兼茂明于体用科，有《才识兼茂明于体用策》析论：“兵兴则户减，户减则地荒，地荒则赋重，赋重则人贫，人贫则逋役逃征之罪多”，主张“将欲兴礼乐，必先富黎人；将欲富黎人，必先息兵革”。④ 可见一斑。元和五年（810）以劾贪官河南尹房式事贬江陵，元和十年（815）作《叙诗寄乐天

① （宋）郭茂倩《新乐府辞四》，《乐府诗集》卷九十三，台北：里仁书局，1984，第1311页。
② （宋）郭茂倩《新乐府辞四》，《乐府诗集》卷九十三，台北：里仁书局，1984，第1312页。
③ （唐）元稹撰，冀勤点校《元稹集》卷三十三，台北：汉京文化公司，1983，第383页。
④ （唐）元稹撰，冀勤点校《元稹集》卷二十八，台北：汉京文化公司，1983，第333～334页。

书》，自述长达五、六年的贬官闲处，懒于他欲，惟专力于诗章，注射语言，杂糅精粗[①]，可见元稹以述作为职志，专务语言，不作他想。同年移通州（今四川达州市），依元和十三年（818）作《告畲三阳神文》，当时有“弱者逋播，悍者愤怫。饥馑因仍，盗贼仓卒”、“人民遂空，万不存一”之弊，所作《田家行》，即写当地多石而贫瘠，以耕牛的吒吒趵趵映衬出农耕的倍极辛苦，收成却在长年兵革中供给了军需，连耕牛都成了官军的食物，而地荒赋重，为满足输官需求，卖屋之外，连女性、儿童与牛犊都投入了劳苦农事，只能诚朴地祈愿“官早胜雠早覆”，虽与其“富黎人”“息兵革”的主张可相呼应，也符合在《告畲三阳神文》中自陈“熟视民病，饱闻政失”，乃有劝民“大课芟铚”“农劝事时”的作为，[②] 至其《告畲竹山神文》更着力开垦山地，“开山三十里，为来年农种张本”，置酒肴以祝祷“为山输力，为民丰食，廪以万亿”，[③] 都可见元稹对农民能有良好的施政措施。惟《田家行》则侧重在农民辛苦耕耘全是为了“满足军需”，显然是议题导向的论政之作，乃如郭茂倩《乐府诗集·新乐府辞》所称“其或颇同古义，全创新词，则《田家》止述军输”、“以讽喻为体，欲以播于乐章歌曲焉”，与王建原作相较，毕竟缺乏躬耕的同情共感。

在农事中，男耕女织保障了衣食的生存需求，其中“女织”更以“家人”而扩大了农民的范围。韩愈《荐士》诗称为“有穷者”的孟郊（751~814），有《退居》自述“退身何所食，败力不能闲。种稻耕白水，负薪斫青山”，以及《叹命》的“本望文字达，今因文字穷”以致“归去不自息，耕耘成楚农”[④]，因躬耕而关注到家人的处境，其《织妇词》云：

---

① （唐）元稹撰，冀勤点校《元稹集》卷二十八，台北：汉京文化公司，1983，第333~334页。《叙诗寄乐天书》云：“又不幸，年三十二时有罪谴弃，今三十七矣。五、六年之间，是丈夫心力壮时，常在闲处，无所役用。性不近道，未能淡然忘怀，又复懒于他欲，全盛之气，注射语言，杂糅精粗，遂成多大。”（唐）元稹撰，冀勤点校《元稹集》卷三十，台北：汉京文化公司，1983，第351~354页。又有《上令狐相公诗启》，叙明谪宦十余年间“闲诞无事，遂专力于诗章。”（唐）元稹撰，冀勤点校《元稹集》卷六十，台北：汉京文化公司，1983，第632~633页。

② （唐）元稹撰，冀勤点校《元稹集》卷五十九，台北：汉京文化公司，1983，第619~620页。

③ （唐）元稹撰，冀勤点校《元稹集》卷五十九，台北：汉京文化公司，1983，第619~620页。

④ （清）彭定求等编《全唐诗》卷三百七十三，中华书局，1999，第4191页。（清）彭定求等编《全唐诗》卷三百七十四，中华书局，1999，第4204页。

> 夫是田中郎，妾是田中女。当年嫁得君，为君秉机杼。筋力日已疲，不息窗下机。如何织纨素，自着蓝缕衣。官家榜村路，更索栽桑树。[①]

女性嫁得田中郎，愿以巧手秉机杼为家人织就好衣裳。而日复一日的过劳工作，仍然无法改善家人的蓝缕衣衫。孟郊只在诗的结尾以村路的官榜，要求栽种更多的桑树，揭示官家的需索无度，耗损了织妇为家人谋幸福的热情。至于元稹的同题之作，仍是从军输的角度谈论“今年丝税抽征早”，以“早征非是官人恶，去岁官家事戎索。征人战苦束刀疮，主将勋高换罗幕”，[②] 说明缫丝织帛的需求性，一则为征人束刀疮，一则为主将表功勋，以致头白女儿嫁不得，为了满足军输而虚度一生。也可见过度的政治力干预与需索，是造成农事辛劳的关键因素。

四 劳逸与所得不均的农民困境

白居易（772~846）《与元九书》有“家贫多故，二十七方从乡试”的自述，贞元十六年（800）进士及第，至十九年（803）试书判拔萃科及第入仕，元和六年（811）丁母忧退居下邽渭村（今陕西渭南县）三年，其间生计即是躬耕，如《渭村退居寄礼部崔侍郎翰林钱舍人诗一百韵》的“犹须务衣食，未免事农桑”，既有薙草、开田、夜碓、治场圃、粪土疆、枳篱、薤垄等穑力，仍不免“饥提采蕨筐”、“生计虽勤苦，家资甚渺茫”，[③] 可见白居易对农事的勤苦与困窘并不陌生。而躬耕经历也使白居易对农民有深切的同情共感，元和元年（806）作《策林二·息游惰》有云：

> 夫赋敛之本者，量桑地以出租，计夫家以出庸，租庸者，谷帛而已。今则谷帛之外又责之以钱。钱者，桑地不生；铜，私家不敢铸，

① （宋）郭茂倩：《新乐府辞五》，《乐府诗集》卷九十四，台北：里仁书局，1984，第1315页。

② （宋）郭茂倩：《新乐府辞五》，《乐府诗集》卷九十四，台北：里仁书局，1984，第1315页。

③ （清）彭定求等编《全唐诗》卷四百三十三，中华书局，1999，第4793页。（清）彭定求等编《全唐诗》卷四百三十八，中华书局，1999，第4859页

> 业于农者何从得之？至乃吏胥追征，官限迫蹙，则易其所有，以赴公程。当丰岁，则贱粜半价不足以充缗钱；遇凶年，则息利倍称不足以偿逋债。丰凶既若此，为农者何所望焉？[①]

分析赋敛是依所得课征，除了王建《田家行》所描述的以谷、帛输纳，更有额外课征农家所不出产的钱币，小吏为了追征公程而贱价粜谷，凶年更成了逋债，“农者何所望”的困境，宜是白居易躬耕成为农民的切身观察。其《秦中吟十首·重赋》即写出“厚地植桑麻，所要济生民。生民理布帛，所求活一身”，农事辛苦是为了保障人民的生存权，也是太宗提出的“国以人为本，人以衣食为本”[②]，“生民”本是执政者的使命，而重赋导致“幼者形不蔽，老者体无温。悲喘与寒气，并入鼻中辛”与“夺我身上暖，买尔眼前恩。进入琼林库，岁久化为尘”的强烈对比，[③] 激化了治人者与食人者的巨大反差。

由此来看白居易于元和四年（809）作《新乐府》五十首，《序》自谓有“《诗三百》之义”、“可以播于乐章歌曲”，其中与农事有关者，有“《牡丹芳》，美天子忧农也。《红线毯》，忧蚕桑之费也。《杜陵叟》，伤农夫之困也。《缭绫》，念女工之劳也。《卖炭翁》，苦宫市也。”[④] 惟因白居易长期仕宦，又为左拾遗时所作，有意以诗为谏章，与其“唯歌生民病”（《寄唐生》）与“补察时政”“泄导人情”（《与元九书》）等诗学主张相呼应，政治性关怀乃高于农事的亲切感。以《牡丹芳》为例，七言四十七句，其中歌咏花期二十日的牡丹花与赏花者之美盛，长达有三十二句，“三代以还文胜质，人心重华不重实”以下十五句与“补察时政”有关，而农事又以帝王为主角：“元和天子忧农桑，恤下动天天降祥。去岁嘉禾生九穗，田中寂寞无人至。今年瑞麦分两岐，君心独喜无人知。无人知，可叹息，我愿暂求造化力，减却牡丹妖艳色。少回卿士爱花心，同似吾君忧稼穑。”[⑤] 以嘉禾瑞麦与艳丽牡丹作对照，以见卿士对农事稼穑的忽视。

---

① （清）董诰等编《全唐文》卷六百七十，上海古籍出版社，1990，第3023页。

② （唐）吴兢：《务农第三十》，《贞观政要》卷八，台北：宏业书局，1980，第369页。

③ （清）彭定求等编《全唐诗》卷四百二十五，中华书局，1999，第4674页。

④ （宋）郭茂倩：《新乐府辞八》，《乐府诗集》卷九十七，台北：里仁书局，1984，第1360~1361页。

⑤ （宋）郭茂倩：《新乐府辞十》，《乐府诗集》卷九十九，台北：里仁书局，1984，第1378~1379页。

综观全诗，不免“劝百而风一”“曲终而奏雅”，[①] 铺陈修饰过多，反而遮蔽了真正的农事问题。再来看“伤农夫之困”的《杜陵叟》：

> 杜陵叟，杜陵居，岁种薄田一顷余。三月无雨旱风起，麦苗不秀多黄死。九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青干。长吏明知不申破，急敛暴征求考课。典桑卖地纳官租，明年衣食将何如？剥我身上帛，夺我口中粟。虐人害物即豺狼，何必钩爪锯牙食人肉？不知何人奏皇帝，帝心恻隐知人弊。白麻纸上书德音，京畿尽放今年税。昨日里胥方到门，手持敕牒榜乡村。十家租税九家毕，虚受吾君蠲免恩。[②]

不同于《牡丹芳》天子获报的是“嘉禾生九穗”“瑞麦分两歧”的丰收祥瑞，真实的农田景象是“三月无雨旱风起，麦苗不秀多黄死。九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青干”，春无雨而秋早霜的严峻气候，造成农事耕作的徒劳无功。再加上地方官吏为求考课而“明知不申破”和“急敛暴征”，以牺牲农民来争取个人的政治绩效，造成农民为纳官租而典桑卖地，面对“剥我身上帛，夺我口中粟”的官吏，白居易笔下的纯朴农民，也成了视肉食者如豺狼的论政者，固是“泄导人情”的映现，毕竟是“代言”，更想象帝心恻隐与农民怨刺之间的阻隔一旦破除，农民困境便得疏解，关键人物仍是“长吏”的角色与功能，农民与农事都只是被动的关键配角。至于《卖炭翁》为了“身上衣裳口中食”，老翁辛苦伐薪烧炭的一车千余斤炭，被宫使以敕书与“半匹红绡一丈绫”取走。而《红线毯》的“人要暖”“少夺人衣”，提醒“宣城太守知不知，一丈毯，千两丝”，是农村妇女以择茧缫丝、拣丝练线、染色织作的密集劳力所生产；至于《缭绫》更是寒女“丝细缲多女手疼，札札千声不盈尺”，织成极费功绩，而以“织者何人衣者谁”“曳土踏泥无惜心”，呈现宫中消费者与民间生产者的极大反差。[③] 烧炭与女红属于广义的农事，劳力密集而需要具专业性的技术，

---

① 《司马相如传》赞曰：“扬雄以为靡丽之赋，劝百而风一，犹骋郑卫之声，曲终而奏雅，不已戏乎！”（汉）班固《汉书》卷五十七下，台北：鼎文书局，1983，第2609页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十九，台北：里仁书局，1984，第1380页。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十九，台北：里仁书局，1984，第1380~1381页。（宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十九，台北：里仁书局，1984，第1379页。（宋）郭茂倩《乐府诗集》卷九十九，台北：里仁书局，1984，第1380页。

有助于提高农业所得，添补生活需求，却都因宫中需索无度而剥夺了黎民衣食。诸乐府诗大抵能切中时弊，惟政论性质浓厚，“农民”与“农事”化约成为论政本事，因而显得片面而刻板。再以《捕蝗》为例，蝗灾为害“始自两河及三辅，荐食如蚕飞似雨。雨飞蚕食千里间，不见青苗空赤土”，本是严峻的农业问题，白居易则从长吏课人捕蝗虫着眼，说明古之良吏善政乃以政驱蝗虫出境，更举“文皇仰天吞一蝗”而使“是岁虽蝗不为害”，[①] 过度强调天子与官吏的政治主导性，反而忽略了农民的主体性与农事的实质困境。因此，白居易在《孟夏思渭村旧居寄舍弟》所回忆的“故园渭水上，十载事樵牧”，也就不免侧重在“手种榆柳成，阴阴覆墙屋。兔隐豆苗肥，鸟鸣桑椹熟”“诗书课弟侄，农圃资童仆”与“弄泉南涧坐，待月东亭宿。兴发饮数杯，闷来棋一局”，[②] 因时过境迁而不免侧重在美好记忆，有物产丰厚的田园景象，有家族情感与诗意栖居，与真正的农民田家毕竟有别，也缺乏当下力作的农耕辛劳。

张籍（约767~830）有古题乐府35首，与王建并以乐府著称，白居易《读张籍古乐府》誉为“尤工乐府诗，举代少其伦”“上可裨教化，舒之济万民”，更“愿播内乐府，时得闻至尊”，[③] 有清商曲辞《贾客乐》，写贾客经商行船奔波之苦，而以“农夫税多长辛苦，弃业长为贩卖翁”作结，[④] 对照出农民远不如商人的处境。张籍出身贫寒，虽未见有躬耕资料，而心系民间疾苦，其新乐府有《山头鹿》云：

> 山头鹿，角芟芟，尾促促。贫儿多租输不足，夫死未葬儿在狱。旱日熬熬蒸野岗，禾黍不收无狱粮。县家唯忧少军食，谁能令尔无死伤。[⑤]

探讨攸关国计民生的税赋问题，以农立国、农为天下之本的结构性事实，造成国家税赋集中在农民身上，农民终年辛劳仍不免租输不足，甚至连死葬都无法负担的惨状，而官家仍只在乎军输的满足，以致因租输不足而使

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷九十八，台北：里仁书局，1984，第1368页。
② （清）彭定求等编《全唐诗》卷四百三十三，中华书局，1999，第4793页。
③ （清）彭定求等编《全唐诗》卷四百二十四，中华书局，1999，第4654页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷四十八，台北：里仁书局，1984，第701~702页。
⑤ （宋）郭茂倩：《新乐府辞六》，《乐府诗集》卷九十五，台北：里仁书局，1984，第1328页。

“儿在狱”，以农妇视角写出“旱日熬熬蒸野岗，禾黍不收无狱粮”，既忧心苦旱烈日下的禾黍不收，更挂念着狱中儿的生死。这一首歌诗以“山头鹿”起兴，对比《诗·小雅·鹿鸣》的“呦呦鹿鸣，食野之苹”，孔颖达疏指“鸣而相呼食野中之苹草，言鹿既得苹草，有恳笃诚实之心，发于中相呼而共食”。以兴文王亦有恳笃诚实之心发于中，[①] 益见结语“谁能令尔无死伤”的无依无靠，在于缺乏恳笃诚实的劳心者。张籍又有《野老歌》，一作《山农词》，研究者多视为新乐府，以郭茂倩《乐府诗集》未收录，估举以为佐证，诗云：“老农家贫在山住，耕种山田三四亩。苗疏税多不得食，输入官仓化为土。岁暮锄犁傍空室，呼儿登山收橡实。西江贾客珠万斛，船中养犬长食肉。”[②] 大抵仍是劳逸与所得不均的问题，老农之贫缘于土瘠苗疏税多，造成劳逸与所得不均的问题，一方面有官仓堆满溢收的粮食而化为土，另一方面有老农岁暮登山收橡实的匮乏，同时以“船中养犬长食肉”呼应《贾客乐》的农夫辛苦而税多。《论语·季氏》孔子针对“季氏将伐颛臾”乙事，提出“有国有家者，不患寡而患不均，不患贫而患不安”，谋动干戈将导致邦国的分崩离析，其忧乃在萧墙之内，[③] 依然是唐人新乐府所关注的议题。

五　结语

由乐府官署采辑的乐府歌谣，本就关涉国家政策与地方民情，尤以汉文帝宣示“农，天下之本也”，唐太宗倡导“比屋之人，恣其耕稼”，惟重农的经济模式，史传中却不乏重农、重赋以及劳逸与所得不均的论述歧异。唐代科举考试提供士人入仕的管道，“躬耕”成为未仕或闲退的谋生方式，也因此而更深刻体认到劳力付出与农事所得不成比例的农民困境。观察汉唐乐府有关农事与农民的作品，相对于《郊庙歌辞》以帝王躬耕宣示与民同在共享，唐代诗人亲执耒耜所创作的新乐府，具体映现出农民面临过度劳务与税赋导致严重匮乏，出现迥异于政策宣示的生民、富民之歧

① （汉）毛亨传、郑玄笺，（唐）孔颖达疏《毛诗正义》（《十三经注疏》本卷九），台北：艺文印书馆，1982，第315页。

② （清）彭定求等编《全唐诗》卷三百八十二，中华书局，1999，第4280页。

③ （魏）何晏集解，（宋）邢昺疏《论语注疏》（《十三经注疏》本卷十六），台北：艺文印书馆，1982，第146页。

异现象。

唐代诗人以且耕且读的躬耕体验，新乐府选择以农民为主角，本文从"躬耕共感"的阅读视角，分别从"遵循自然法则，回归乐府本质""不畏农事辛劳，惟恐征输无度""劳逸与所得不均的农民困境"三个面向，关注士人躬耕之后的歌诗创作，对于支撑金字塔底部的农民，愿以辛勤工作而安于平凡的生活，却因征输繁重、君奢官贪而不可得，自然流露出"躬耕共感"的同情。尤以劳逸与所得不均的问题，更因连年征战的庞大军输，一旦遭遇天灾、暴赋与政令多变，自然就民不聊生。《论语》所载孔子针对"季氏将伐颛臾"所提出的"有国有家者，不患寡而患不均，不患贫而患不安"，依然是唐人新乐府所关注的议题。汉设五经博士、立乐府，唐有五经正义，实施科举取士，诗人除了拟古乐府，更结合时事而创作新乐府，经学、时事与文学实为异曲同工而可生发出许多互文关系。

试论孟郊的乐府诗

吴振华　蒋泽宏

（安徽师范大学文学院 芜湖 241002；

华东师范大学中文系 上海 200062）

摘　要： 孟郊是中唐乐府名家，其乐府诗简朴古奥、托兴深微，内蕴刚贞、锤炼精纯；诗境孤郁冷峭，笔力镵刻崭削，想象怪异，构思奇特。体现其对高古、雅正的审美追求，取得了很高的艺术成就，对后代影响深远。

关键词： 孟郊　乐府诗　艺术特征　美学追求　影响

作者简介： 吴振华，男，1964年生，安徽宿松人，安徽师范大学文学院教授，文学博士，博士生导师，中国诗学研究中心研究员。蒋泽宏，女，1993年生，安徽合肥人，华东师范大学中国语言文学系古代文学专业硕士研究生。

中唐诗坛流派纷呈，是诗人的独特经历与时代风气相结合的产物，也是诗人们面对前代诗歌遗产进行不同选择并做出取舍的结果。韩孟一派力主复古新变，专走奇险苦涩一途，与他们企图恢复儒学传统、意欲重建政治秩序并改造日渐浇漓的世风相关，也与他们长期沉沦抑塞的悲苦经历相连，虽然他们理想宏大、志向高远，却屡败于举场，偃蹇于仕途，困顿无援，因而只得转向人格操守的修炼。这在韩孟的乐府诗创作中显示出鲜明的倾向性。关于韩愈的乐府诗已经做过专题研究，[①] 今专论孟郊的乐府诗。

① 吴振华：《论韩愈的乐府观念及其〈琴操〉的创作》，《乐府学》第十一辑，社会科学文献出版社，2014。

韩孟诗派崛起于中唐，总体上看，韩愈诗歌力大思雄，恢廓宏伟，气象峥嵘，其艺术创辟远远超过孟郊，但如果单从乐府诗角度来看，则孟郊乐府或许并不在韩愈之下。孟郊乐府简朴古奥、托兴深微，内蕴刚贞、锤炼精纯，那种孤郁冷峭的诗境和镵刻崭削的骨力对后代影响深远。

一　孟郊乐府诗的创作概况

孟郊无疑是中唐时代乐府诗创作的名家，尽管作品数量和知名度不及元稹、白居易，也难以与韩愈比肩，但其独特的题材取向和古朴典雅的艺术追求，甚至简约纯粹的语言，都是别人难以企及的。

孟郊乐府诗收录在宋代郭茂倩《乐府诗集》中共 32 首，其中古乐府 24 首，新乐府 8 首。分别如下：

古乐府：《有所思》一首（卷十七·鼓吹曲辞）、《巫山高》一首（卷十七·鼓吹曲辞）、《折杨柳》二首（卷二十二·横吹曲辞）、《长安道》一首（卷二十三·横吹曲辞）、《怨诗》三首（卷四十三·相和歌辞）、《湘妃怨》二首（卷五十七·琴曲歌辞）、《烈女操》一首（卷五十八·琴曲歌辞）、《出门行》二首（卷六十一·杂曲歌辞）、《伤哉行》一首（卷六十二·杂曲歌辞）、《妾薄命》一首（卷六十二·杂曲歌辞）、《羽林行》一首（卷六十三·杂曲歌辞）、《灞上轻薄行》一首（卷六十七·杂曲歌辞）、《游侠行》一首（卷六十七·杂曲歌辞）、《游子吟》一首（卷六十七·杂曲歌辞）、《古离别》二首（卷七十二·杂曲歌辞）、《乐府》三首（卷七十七·杂曲歌辞）。

新乐府：《远望曲》一首（卷九十三·新乐府辞）、《征妇怨》四首（卷九十四·新乐府辞）、《织妇怨》一首（卷九十四·新乐府辞）、《求仙曲》一首（卷九十五·新乐府辞）、《结爱》一首（卷九十五·新乐府辞）。

然而，华忱之校订影印宋刻《孟东野诗集》（人民文学出版社，1959）及郝世峰《孟郊诗集笺注》（河北教育出版社，2002）收入孟郊乐府诗均分为两卷，虽未说明，但有将第一卷视为古乐府（53 首）、[①] 第二卷视为新乐

① 其中《古离别》（欲别牵郎衣，郎今到何处？不恨归来迟，莫向临邛去）一作聂夷中诗。语调、意蕴均与孟郊诗相差很大，可以剔除。又，《征妇怨二首》，《乐府诗集》卷四十三收作聂夷中《杂怨三首》，郝世峰权收入孟郊诗集，颇难断定。

府（13首）[①] 的意味，比郭茂倩《乐府诗集》一共多出34首。其篇目是：

《长安羁旅行》《送远吟》《古妾薄命》《静女吟》《归信吟》《山老吟》《小隐吟》《苦寒吟》《猛将吟》《湘弦怨》《楚竹吟酬卢虔端公见和湘弦怨》《贫女词寄从叔先辈简》《边城吟》《新平歌送许问》《杀气不在边》《弦歌行》《覆巢行》《巫山曲》《塘下行》《临池曲》《车遥遥》《空城雀》《闲怨》《古意》《黄雀吟》《婵娟篇》《南浦篇》《清东曲》（以上见乐府卷一），《和丁助教塞上吟》《古怨别》《古别曲》《乐府戏赠陆大夫十二丈三首》《望夫石》《寒江吟》（以上见乐府卷二）。

显然，郭茂倩认定的孟郊乐府与当代学界确认的相差很大，其中有九篇带“吟”的诗都被郭茂倩舍去，令人费解；而今人所收录篇目似乎又过宽，包含了一些赠答之类的唱和作品。再加上孟郊乐府诗创作的本事难详，因而创作时间及地点也难以确定，以致华忱之、喻学才、郝世峰等人也只勉强将其中16首做了系年。[②]

综观孟郊的乐府诗，其古乐府体制规模都不大，缺少李白《蜀道难》《将进酒》那样的长篇，多是“曲”“怨”“吟”“操”“行”之类的带有较强音乐性的短制，虽然冠以古乐府或“古离别”“古怨别”之类的篇名，但实际上还是歌咏现实生活内容；而他的大多数所谓的新乐府，也不是元稹、白居易那样“即事名篇，无复依傍”的新题，大部分看起来还是颇像古乐府题目，也大多数跟音乐相关。这种情况可能有如下几个原因：（1）孟郊精通音乐，晚年曾被郑余庆荐举担任“试（代理）协律郎”的职务，[③] 就说明他的音乐修养很深；（2）孟郊创作乐府诗大致在32至56岁之间，主要是沉沦不偶、怀才不遇时期的作品，带有较为强烈的“不平则鸣”的意味；（3）孟郊没有韩愈、柳宗元、元稹、白居易等人那种在朝廷任职的经历，没有机会参与朝廷事务，也就难以写作构建朝廷礼制的雅颂乐府或富于谏

---

① 其中《远望曲》不见于孟郊本集，但被收在《全唐诗》卷三百七十二。可能因为此诗格调颇近孟郊，故收入。

② 参见华忱之、喻学才《孟郊诗集校注》，人民文学出版社，1995。参见郝世峰《孟郊诗集笺注》，河北教育出版社，2002。

③ 《旧唐书·职官志》：正八品的协律郎“掌和六吕六律，辨四时之气，八风五音之节。凡太乐，则监试之，为之课限。若大祭祀飨宴奏于廷，则升堂执麾以为之节制，举麾工鼓柷而后乐作，偃麾戛敔而后止。”【吴按】协律郎主要是制定乐律，在祭祀或宴享时主持音乐的演奏开始和终止，相当于现代乐队的指挥。参见刘昫《旧唐书·职官志三》，中华书局，1975，第1874页。

净意味的作品；（4）孟郊三岁丧父，至少有50年的时间与母亲相依为命，对母亲内心的孤苦有深切理解，进而表达对以母亲为代表的女性悲剧命运的同情，加上古代“求女”文化传统的影响，故乐府诗中最鲜明的意象主要是女性形象。

总体上看，孟郊大部分乐府诗给人“托兴深微，结体古奥”① 的印象，在反映自己生活理想及人生态度时多作古乐府，在描绘现实生活图景、对社会现实有所指向时则作新乐府。前者可见孟郊追慕古风的创作倾向，后者则显然受到了中唐时代以新乐府反映现实的风气影响。

二　孟郊乐府诗的特征

（一）通过刻画女性形象寄托深意

孟郊乐府诗中有大量描写贞烈女性形象的作品。如《列女操》：

> 梧桐相待老，鸳鸯会双死。贞妇贵殉夫，舍生亦如此。波澜誓不起，妾心井中水。

这首诗今天看来不免带有浓重的封建意识，似乎是表彰为夫殉节的烈女形象，其实内涵并非如此简单。这首诗让人想起汉乐府《上邪》：“上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无棱，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝！”如果说《上邪》中的女子是以呐喊来表达不愿与情郎分手的刚烈果决情感的话，那么《列女操》则是决绝地表达在丈夫去世后永葆忠贞的庄严心声，孟郊用“梧桐”“鸳鸯”起兴，视“殉夫”为“舍生取义”的壮举，以“妾心井中水”誓不起波澜的比喻，赞扬贞妇的品行。这与其说是写古烈女，还不如说是对母亲的刻画，因为孟母就是这样一个烈女！同时，在表彰烈女的操守时，也能让人产生人格操守方面的普遍联想，完全可以认为是孟郊对自己人格坚贞的写照。“操”类乐府，属于琴曲歌辞，琴是古代君子修身的乐器，古人认为“琴之音以淳古淡泊为上”，② 这首诗

---

① （清）纪昀等：《钦定四库全书总目提要》（上），中华书局，1997，第2013页。

② 转引自（明）吴讷《文章变体序说·琴曲歌辞》所引宋代真西山语，人民文学出版社，1998，第28页。

正是与古琴之音相表里的，也体现出“淳古淡泊”的特点。与这一主题类似的作品还有《静女吟》，这位“静女”与好打扮善妒的“艳女”迥然有别，她行为检点，尊礼守德，“嫁德不嫁容”，并且“琴弦幽韵重”，这个形象虽然是一个待字闺中的静女，但她的德行与孟母的贞静也相似，不妨也可以作为孟郊心中追寻的女神来看。孟郊描写贞烈女性形象时，擅长作决绝语，如《古怨》：

试妾与君泪，两处滴池水。看取芙蓉花，今年为谁死。

女子相信自己的坚贞，故而敢与丈夫打赌，用两人的眼泪滴在两处池塘中，看那芙蓉为谁而死吧！这首诗通过女子的口吻，以决绝的语气，表达忠贞刚烈的品性，没有任何虚词滥语，然而形象却仿佛呼之欲出。

此外，《结爱》中那位“结爱务在深”“结妾独守志”“结尽百年月”的女子，《塘下行》中面对调戏自己的少年说“不是城头树，那栖来去鸦”的女子，《湘妃怨》中“冥冥荒山下，古庙收贞魄”的湘妃，都是孟郊心目中禀性刚贞的烈女。

贞女、静女是自《诗经》以来，一直被人们歌颂的对象，是人生美好的象征，但是，保持贞洁操守，尤其在一个泥淖污浊的乱世，没有相当的定力，谈何容易。因而古代女子的命运实际上充满了悲怨。还以孟母为例，30 岁就守寡，饱受青春的寂寞和贫穷的困扰，要保持节操需要忍耐多少痛苦的煎熬啊！也许孟郊对母亲无限同情，故大量写古代怨妇，如《闲怨》：

妾恨比斑竹，下盘烦怨根。有笋未出土，中已含泪痕。

这首诗写得泪血斑斑，核心意象就是像“斑竹”一样的怨妇。斑竹也称湘妃竹，据说大舜的二妃娥皇、女英千里寻夫，找到湘江，发现丈夫已经去世，内心伤感，眼泪溅到竹上，便呈现出斑点来。这个典故本身就包含着无比的坚贞与无尽的感伤，但孟郊发挥独特的想象，将女子的怨恨写到极致，说竹子的根须盘根错节都是怨恨，导致那还未出土的竹笋早就含有泪痕了，这是经历了何等的痛苦才凝结成这样刻骨铭心的悲怨啊！尽管本事全部略去，但给人的感受还是比九天还高、比东海更深的悲怨情怀。孟母守寡半个世纪，她所经历的悲怨也许就是如此深刻吧。又如《征妇怨四

首》中，不直言“怨”字，而通过“月”“罗巾”“中门”“梦”四个不同的意象将征妇对良人的思念和幽怨之情描摹得细腻可感；《折杨柳二首》由眼前杨柳生发出朱颜绿杨和塞外飞雪的画面，更真切地透露着内心不忍离别的伤感。还有《古乐府杂怨三首》通过“花”与“颜”的联系，极为自然地表达闺妇对丈夫的怀念与哀怨；《古薄命妾》和《古别离》表达自己“古道虽自爱，今人多不弹”不被人们理解的苦恼；《车遥遥》则描绘闺妇从“舟车两无阻”的欣喜到因“无波航”而遗憾的情绪落差，表达对丈夫浓烈的思念。有时候，孟郊也会借助神话形象来表达这种幽怨情怀，如《巫山曲》和《巫山高》运用巫山猿啼意象和神话传说，前者写《高唐赋》中的楚王与神女相会，后者托《神女赋》写襄王之恨，都表达一种难以再相见的悲怨。这些女性形象也许与孟母不相类似，但是那种与丈夫之间的刻骨相思和忠贞眷恋则是一以贯之的，这或许就是刘熙载所说孟诗含有的“质实深固者”吧。

孟郊的乐府诗虽然不可能都是为母亲而发，但他对母亲的理解却是最深刻的，既有无限悲悯的同情，也有热情洋溢的赞美，更有温馨恬柔的依恋。如那首千古绝唱《游子吟》：

> 慈母手中线，游子身上衣。临行密密缝，意恐迟迟归。谁言寸草心，报得三春晖。

尽管这首诗能够引起普天下母子的联想，但毫无疑问这是孟郊献给母亲的诗，表达对母爱无微不至又广大无边的深切体会和无以报答但必须报答的儿女心声。母爱像三春的阳光普照万物、温暖大地，温煦而宽容，清澈又明亮，甜蜜且美好。然在孟郊看来，这伟大的母爱并不抽象虚阔，而是体现在具体的细节上，面对远行漂泊的游子，为他密密缝补衣服，担心他，挂念他，期望他早日归来，不管能否有所成就，回来就好。这就是相依为命的母子亲情吧。而孟郊对母亲又是怎样的眷恋呢？这首《归信吟》告诉了我们答案。诗曰：

> 泪墨洒为书，将寄万里亲。书去魂亦去，兀然空一身。

家书是用泪和着墨写成的，这泪是科举失败、功业无成的苦涩泪，是愧对

母亲的辛酸泪，因此，当书信寄出后，魂魄也一起飞去，空阔长天与苍茫大地之间，惟余茕茕孑立、无所适从的孤身，在这样的境况下，除了母亲那微温的怀抱还能有怎样的依靠呢？当我们把前面所论述的那些诗歌联系起来时，就看到了孟郊对母亲的完整的心路历程，他歌颂母亲的坚贞，体惜母亲的悲苦，感受母亲的哀伤，也表达对母亲的感激与依恋，这是他用乐府诗来塑造包含大爱的女性品德和懂得感恩的儿子孝顺的双重人格。如果说韩愈写《琴操》主要是站在儒家道统的高度塑造伟岸人格的话，那么孟郊的这些诗则是在描写普通人的操守，两者都很重要。从某种角度看，孟郊的这种不借助华丽辞藻的表达，具有“豪华落尽见真淳”的特点，因而更显珍贵。

（二）孟郊乐府的现实倾向性

如果说孟郊乐府诗中刻画女性形象大多代表了他内心向往的理想的话，那么另一些题材的乐府则表达了强烈的现实指向，有些篇章几乎就是元、白式的现实批判。孟郊并非成天陷入追慕古人的幻梦中，而是活在当下的艰难困苦里，他一生最惨痛的经历就是科举的失败带来的压抑和遭人白眼，让他感受到世态炎凉。

1. 表现自己悲苦命运及建功立业的愿望

孟郊，幼年失怙，与母亲相依为命。早年与诗僧皎然及太子文学陆羽有交往，曾旅居河阳、侨寓苏州等地，40岁之前的行踪难详。应母亲之命，于贞元七年（791）至贞元十二年（796）三次应举，登第时已经46岁。贞元十六年（800）选调溧阳尉，因不屑俗务，官事荒废，专事苦吟，被罚半俸。后经韩愈等人推荐，入河南尹郑余庆幕府，任河南水陆转运从事，试协律郎，定居洛阳，过上了稳定生活。元和九年（814）在赴任途中暴卒于河南阌乡。孟郊生于天宝末期，历经安史之乱，又四处漂泊，出仕之后也是长期沉沦下僚，终生贫困潦倒。晚年更是经历丧母与失子的双重折磨，以致死后丧事及遗孀遗孤都全靠韩愈、张籍等友人操办和周济。

最让孟郊感受深刻的是举场经历的辛酸况味。如《灞上轻薄行》：

> 长安无缓步，况值天景暮。相逢灞浐间，亲戚不相顾。自叹方拙身，忽随轻薄伦。常恐失所避，化为车辙尘。此中生白发，疾走亦未歇。

题目是由乐府杂曲歌辞《轻薄篇》加上独特的地点“灞上”而成，主题遂由本意讥讽“乘肥马、衣轻裘，驰逐经过为乐”变为讥讽为了功名利禄奔走趋竞的社会现象。长安简直就是一个竞逐场，人们从朝到暮都是急匆匆地奔走，在灞水桥头及浐水之滨，即使亲戚相见也顾不得打声招呼。而孟郊自己也不幸被裹挟其中，虽然明知这些人都是轻薄之辈，但自己又不得不跟在其后奔走，即使白了头发也不能停歇下来。这样的奔竞，实在是有违本愿，而陷入其中却难以自拔，这就写出了自己的悲剧命运，也是千百万读书人奔走名利场的真实写照，表现了孟郊内心深处的矛盾状态。又如《长安羁旅行》：

> 十日一理发，每梳飞旅尘。三旬九过饮，每食惟旧贫。万物皆及时，独余不觉春。失名谁肯访？得意争相亲。直木有恬翼，静流无躁鳞。始知喧竞场，莫处君子身。野策藤竹轻，山蔬薇蕨新。潜歌归去来，事外风景真。

如果说前一篇是对举场进行概貌描述并揭示自己内心的矛盾状态的话，那么这一篇则是写屡次失意于举场后，对世态炎凉的真切感受并萌发了归隐的愿望。请看：孟郊满头羁旅尘土，十天才能梳理一次，这是照应前诗的“奔竞驱走”的劳苦情状，而经常在一起喝酒的都是那些失意的旧友，在万物享受及时雨滋润的时候，唯独自己感觉不到春天的暖意，因为“失名谁肯访？得意争相亲”，世道人心就是这样的势利；但孟郊确信自己具有君子的人格，因此在这喧竞场深感绝望之后，也萌生了陶潜“归去来”的意念，要拄着竹藤杖，去采摘山蔬与野蕨，因为只有脱身局外，才能永葆生命的本真。

经历多次失败之后，人过中年的孟郊感到空前的孤苦无依。如《长安道》：

> 胡风激秦树，贱子风中泣。家家朱门开，得见不可入。长安十二衢，投树鸟亦急。高阁何人家？笙簧正喧吸。

《长安道》属于乐府横吹曲辞旧题，孟郊显然用来写在长安奔走举场的遭遇。郝世峰先生认为此诗受曹操《短歌行》影响，说“投树鸟亦急”抒写

士子择木而栖，急欲依投识才之当权者的心情，与曹操的“月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依”相似，而孟诗“高阁何人家？笙簧正喧吸”亦为曹操“我有嘉宾，吹瑟鼓笙”所引发，并得出结论：“操诗写招贤宴客，孟郊则感叹贤者落魄，致怨于权要失贤。”[①] 这是很有见地的看法，但我认为孟郊除了受曹操影响外，还受杜甫的影响，杜甫当年也是惶惶急急地在长安进行干谒，尚能“朝扣富儿门，暮随肥马尘。残杯与冷炙，处处潜悲辛”（《奉赠韦左丞丈二十二韵》），然而孟郊只能站在北风中哭泣，尽管“长安十二衢”“家家朱门开”，但孟郊却“得见不可入”，显然比杜甫的境遇还要窘迫，杜甫诗中说“朱门酒肉臭，路有冻死骨”（《自京赴奉先县咏怀五百字》），而孟郊面对“笙簧正喧吸”的高阁，马上就要成为“冻死骨”了！所以从孟郊诗我们看到，长安永远不缺朱门高阁的热闹喧阗，而像杜甫、孟郊这样的落魄者则永远都处于饥寒交迫之中，甚至境况越来越坏，这就深刻地揭示了贵贱不均、贤愚颠倒的社会矛盾，永远是“世胄蹑高位，英俊沉下僚”的社会现实。孟郊以自己的遭际控诉社会的黑暗与不平等，具有新乐府鲜明批判社会现实的精神。

当然，时代风云不可能对孟郊没有影响，因为他毕竟生活在那个时代，也有强烈的功名愿望。如“建中之乱”就在使孟郊感到痛苦绝望的时候，也激起他报国的豪情。他著名的《杀气不在边》说：“杀气不在边，凛然中国秋。道险不在山，平地有摧辀。河南又起兵，清浊俱锁流。岂唯私客艰，拥滞官行舟。况余隔晨昏，去家成阻修。忽然两鬓雪，同是一日愁。独寝夜难晓，起视星汉浮。凉风荡天地，日夕声飕飗。万物无少色，兆人皆老忧。长策苟未立，丈夫诚可羞。灵响复何事，剑鸣思戮雠。”此诗以首句“杀气不在边”为题，有学《诗经》的意味。各家一致认为此诗作于建中三年（782）的“建中之乱”时期，以自己的遭遇和感慨为主线，突出“河南又起兵”之后，山河破碎的惨相：济水、黄河皆阻绝，私客旅行与官府漕运都不通，不仅自己一夜愁白双鬓，而且“万物无少色，兆人皆老忧”。但孟郊此年才33岁，因此雄心勃发，如匣中之剑忽然发出奇异的响声，要跃出去杀敌报国，建功立业。又如《猛将吟》：“拟脍楼兰肉，蓄怒时未扬。秋鼙无退声，夜剑不隐光。虎队手驱出，豹篇心卷藏。古今

---

① 郝世峰：《孟郊诗集笺注》，河北教育出版社，2002，第7页。

皆有言，猛将出北方。”刻画一个文韬武略兼备的猛将形象，显然是自己理想的化身，在猛将身上寄托了国难当头时欲效命疆场的愿望。再如《羽林行》：

> 朔雪寒断指，朔风劲裂冰。胡中射雕者，此日犹不能。翩翩羽林儿，锦臂飞苍鹰。挥鞭决白马，走出黄河凌。

这位羽林英雄，在严酷的冰天雪地里，在胡人射雕手不敢出门的时候，竟然“锦臂飞苍鹰”，骑着白马，挥鞭冲进黄河的冰凌，向敌人的阵地猛扑过去，也是托古乐府来表达自己的心声。这些可能是孟郊乐府中少有的激情昂扬的篇章。考察孟郊全集，他反映重大现实问题的作品多写在德宗贞元后期，宪宗元和之后由于年龄、心境、际遇的改变，就再也难以看到这样的作品了。

2. 对世道人心的质疑与批判

孟郊生活的中唐建中、贞元、元和之际，尽管“安史之乱”平息已经多年，但其恶劣影响却依然存在。不仅宦官专权且手握重兵，出现白居易所说“朱绂皆大夫，紫绶悉将军”（《轻肥》）的怪现象，而且藩镇割据尤为严重，清人赵翼说：“安、史既平，武夫战将以功起行阵，为侯王者，皆除节度使，大者连州十数，小者兼由三四，所属文武官，悉自署置，未尝请命于朝，力大势盛，遂成尾大不掉之势。或父死子握其兵而不肯代，或取舍由于士卒，往往自择将吏，号为留后，以邀命于朝。天子力不能制，则含羞忍耻，因而抚之。姑息愈甚，方镇愈骄。”[①] 采取姑息养奸态度的正是历经“建中之乱”[②] 的德宗皇帝，他对方镇无可奈何，因而方镇乘机肆意扩大自己的势力，甚至大量吸纳朝廷不用的“弃才”。如韩愈《送董邵南游河北序》针对董邵南“举进士连不得志于有司，怀抱利器，郁郁适兹土”的情景既同情又担忧，故结尾说“（希望能代我告诉河北英雄豪

---

① （清）赵翼著、王树民校正《廿二史札记校正·旧唐书·唐节度使之祸》（上册），中华书局，1984，第430页。

② 据《资治通鉴》载，建中二年（781）发生李惟岳等兵乱，引发藩镇乱战，到建中三年就发生了“五王”事件：十一月朱滔称冀王，称孤；田悦称魏王，王武俊称赵王，劝李讷称齐王；十二月李希烈称建兴王。又兴元元年（784）朱泚称帝，德宗逃往奉天，朱泚兵围攻奉天；随后李怀光与朱泚合兵，逼迫德宗再次流亡梁州。直到七月才平定叛乱，德宗返回长安。

杰们）明天子在上，可以出而仕矣”。又《送幽州李端公序》说：“国家失太平于今六十年矣。……今天子大圣，司徒公勤于礼，庶几帅先河南北之将来觐奉职，如开元时乎？”又《送石处士序》记载了河阳军节度使乌重胤求士之事，石处士应邀入其幕，并说：“大夫文武忠孝，求士为国，不私于家。方今寇聚于恒，师环其疆，农不耕牧，财粟殚亡，吾所处地，归输之途，治法征谋，宜有所出。”又《送温处士赴河阳军序》开头以“伯乐过冀北之野，而群马遂空”来形容方镇征辟人才的盛况，可谓规模空前，虽不免夸张，却也是实情，说明人才流入方镇的情况非常严峻。这必然带来士子依附于方镇节度使而背离朝廷的态势。[①] 在既有萧墙之忧（指宦官专权）又有强藩之虑的背景下，从朝官到普通士人的精神世界也出现了危机。尤为可怕的是大量在朝廷找不到政治出路的文人纷纷进入藩镇幕府，造成无行文人只知藩镇不知朝廷的现象，进一步削弱了朝廷的向心力与凝聚力。在这样的背景下，孟郊在乐府诗中呼唤建构忠贞刚正人格，抨击邪恶的世道人心，具有重要的现实意义。

孟郊生活在一个道德沦落的污浊乱世，心中却追求高古雅洁的境界，尽管自己具有磊落峻洁的人格，但世道人心往往令人沮丧。首先，知音难觅的感伤。如《伤哉行》：

> 众毒蔓贞松，一枝难久荣。岂知黄庭客，仙骨生不成。春色舍芳蕙，秋风绕枯茎。弹琴不成曲，始觉知音倾。馆月改旧照，吊宾写余情。还舟空江上，波浪送铭旌。

《伤哉行》属于乐府杂曲歌辞，此诗哀伤知音零落。“众毒蔓贞松，一枝难久荣”二句可见像“贞松”这样的君子，被“众毒”欺慢凌辱，难以长久是必然的命运，可见世道的险恶。接下来说执意修道的人没有成仙，却凋零在美好的春天，而秋风摇撼着干枯的树木，由于没有知音倾听，我援琴连曲子也弹不成了。最后只能静静坐在馆阁中，面对皎洁的月光，哀悼逝者，想象着空江之上，波浪摇晃着灵柩前的旌旗。这首诗可能是悼念好友李观的英年早逝，可以看出孟郊对知音零落的悲伤情怀。有时候他还会托古人表达这种感慨。如《湘弦怨》：

---

① 阎琦：《韩昌黎文集注释》（上），三秦出版社，2004。

昧者理芳草，蒿兰同一锄。狂飙怒秋林，曲直同一枯。嘉木忌深蠹，哲人悲巧诬。灵均入回流，靳尚为良谋。我愿分众泉，清浊各异渠。我愿分众巢，枭鸾相远居。此志谅难保，此情竟何如。湘弦少知音，孤响空踟蹰。

这是孟郊自制的乐府诗题，内含深广的忧愤。前四句概括严峻的现实：胡涂的管理者在养植芳草时，把蒿草与兰花一起锄掉，如同狂飙掠过秋林，弯曲的正直的同时被摧毁枯萎。接下四句先点明嘉木最怕钻心的蠹虫，哲人最怕莫名的诬陷，然后以屈原被谗言诬陷沉江自尽而靳尚这样的谗佞却被当成“良谋”的国士，多么荒唐的忠奸不辨、是非颠倒的黑暗现实啊！接着四句表明自己善良的愿望：希望清流浊水分途异趋，鸱鸮与鸾凤远隔而居。当然这样的纯粹美好愿望不能实现，因而结尾喟然而叹：湘弦在手，却没有知音，只能徘徊在歧路之上，发出孤独的哀鸣。

其次，覆巢难栖的痛苦。如《覆巢行》：

荒城古木枝多枯，飞禽嗷嗷朝哺雏。枝倾巢覆雏坠地，乌鸢下啄更相呼。阳和发生均孕育，鸟兽有情知不足。枝危巢小风雨多，未容长成已先覆。灵枝珍木满上林，凤巢阿阁重且深。尔今所托非本地，乌鸢何得同尔心。

孟郊半生飘零不偶，四处寄居，尝尽了人世冷暖，因此对覆巢之下难以久居有深刻感受。这首诗颇似一则寓言故事，设想了一个“荒城古木多枯枝”与“灵枝珍木满上林”的对立环境，不就是贫民贱窟与朱阁高门的象征吗？生活在荒城古木中的鸟儿，遭遇了覆巢的悲剧，孟郊认为是由于智慧不足，责怪鸟儿不能择良木而栖；而生活在上林苑中的凤凰却可以筑起坚固深邃的巢室，过着平安无虞的生活。这首诗郝世峰先生认为：“荒城、古木、乌鸢，当是藩镇的象征。……士人栖身于藩镇，乃是不智之举，结局将会身败家亡。”[①] 我觉得不这样具体指实，虚阔一些理解成一种社会的普遍悲剧更为合理。

最后，无所适从的悲愤。孟郊曾说“食荠肠亦苦，强歌声无欢。出门

① 郝世峰：《孟郊诗集笺注》，河北教育出版社，2002，第27页。

即有碍，谁谓天地宽。有碍非遐方，长安大道傍”（《赠崔纯亮》），可以看出世途艰险，在乐府诗中也表达了这样的感慨。如《出门行二首》：

长河悠悠去无极，百龄同此可叹息。秋风白露沾人衣，壮心凋落夺颜色。少年出门将诉谁，川无梁兮路无岐。一闻陌上苦寒奏，使我伫立惊且悲。君今得意厌粱肉，岂复念我贫贱时。

海风萧萧天雨霜，穷愁独坐夜何长。驱车旧忆太行险，始知游子悲故乡。美人相思隔天阙，长望云端不可越。手持琅玕欲有赠，爱而不见心断绝。南山峨峨白石烂，碧海之波浩漫漫。参辰出没不相待，我欲横天无羽翰。

《出门行》与《行路难》都是乐府杂曲歌辞，此诗描写了“少年”的悲苦遭际，他面对漫无边际的长河，却没有桥梁通过，在白露秋风的季节，壮心凋落，颜色枯槁，竟无处诉说内心的苦痛，而此时陌上偏偏传来《苦寒行》的曲调，少年感到惊异且悲伤，更可悲的是昔日的朋友已经飞黄腾达、脑满肠肥，但他并不念及我的贫贱处境。这就是第一首诗述说的故事。第二首诗写独坐的悲哀，不仅思念故乡，而且追求的美人远隔云端，可望难即，想去看她却没有飞越长空的羽翼，真正到了无可奈何的困境。

3. 对理想人格的追寻

孟郊心目中理想的处所是光明峻洁、清静美好的，而心中神往的女神更加美好。如《婵娟篇》：

花婵娟，泛春泉。竹婵娟，笼晓烟。妓婵娟，不长妍。月婵娟，真可怜。夜半姮娥朝太一，人间本自无灵匹。汉宫承宠不多时，飞燕婕妤相妒嫉。

这首诗郝世峰先生认为是写“爱情的缺憾，也可以是象征仕宦生涯的苦恼”，[①] 有一定的道理，但我认为这首诗表现了孟郊对理想的追求。这首诗采用四方归聚辐辏的结构，中心意象是“月婵娟”，这“婵娟月（月中有嫦娥）”就是孟郊心目中追求的人生理想，代表了美好。“嫦娥奔月”本

① 郝世峰：《孟郊诗集笺注》，河北教育出版社，2002，第43页。

来是一个极端自私的原型故事，据《淮南子·览冥训》记载，后羿从西王母那里好容易求得不死之药，还没有来得及食用，不料却被妻子嫦娥盗窃并吃掉了，独自一人奔入月中，成为“月精”。孟郊彻底改造了这个典故，运用欲扬先抑的手法，说花朵美好，但容易凋零飘落水面，随时光流逝；竹林美好，但常常被晓烟缭绕，朦朦胧胧看不清娇妍的清淑之姿；妓女美好，打扮得娇艳柔媚，可惜青春不能永驻。只有那一轮婵娟的明月可以亘古长存，夜半时分嫦娥向最高的天神太一朝拜，她升天成仙是因为人间没有与她相匹配的美好伴侣。因为活在人间，即使是班婕妤那样的贞静美好，也敌不住赵飞燕之流的谗言，不能长久得到皇帝的宠爱，即因为人间的失意，才飞升到广寒宫追寻永恒的清静，月宫作为光明的圣洁之地，就不存在李商隐设想的“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心”（《嫦娥》）那样的孤苦寂寞了。孟郊是否用嫦娥的传说映射自己的人生际遇，就不得而知了。

天上去不了，孟郊就会徘徊在湘妃庙前，寄托自己的理想。如《湘妃怨》：

南巡竟不返，帝子怨逾积。万里丧蛾眉，潇湘水空碧。冥冥荒山下，古庙收贞魄。乔木深青春，清光满瑶席。搴芳徒有荐，灵意殊脉脉。玉佩不可亲，徘徊烟波夕。

如果说嫦娥乃月宫精灵，难以接近的话，那么湘水女神在人间则也许有亲近的可能。这首《湘妃怨》是乐府琴曲歌辞，采取现实与神话交织的双线结构，一方面想象帝子（大舜的二妃娥皇、女英）因为寻找舜而投水自尽的坚贞刚烈，她们的“贞魄”就藏在荒山下的古庙里；一方面写自己前往寻找祭拜的经过与心绪，只见那古庙掩映在乔木从中，展现在眼前的是一派古色古香、浓荫匝地的青绿景象，与山下那清碧见底的湘水相互呼应，构成一个宁静雅洁的环境，湘妃的瑶席前摆着刚刚采摘来的芳草香花等祭品，呈现出一派圣洁的清光，湘妃坐在永生牌位上含情脉脉，但诗人无法与之亲近，只好在夕阳西下、烟波浩渺的江边徘徊叹息。弥漫着“所谓伊人，在水一方”那种可望而不可即的惆怅意绪。

尽管求女都以失败告终，但嫦娥、湘妃及前面论述的贞女、烈女等却是孟郊心中永恒的贞静美好的象征。

（三）孤郁冷峭的独特风格，刿目銶心的锤炼艺术

（1）孟郊乐府诗格调孤郁冷峭

孟郊的乐府诗与其他诗一样，总体上给人“孤郁冷峭”的感受。如《苦寒吟》：

> 天寒色青苍，北风叫枯桑。厚冰无裂纹，短日有冷光。敲石不得火，壮阴夺正阳。苦调竟何言？冻吟成此章。

这是一首阴冷坚硬、情苦调涩的诗歌。可以看作孟郊举场失败后对整个世界的感受。写一个不屈的灵魂在酷寒境界中挣扎的艰难境况：寒冷的严冬，天色青苍得令人发怵，而北风在光秃秃的桑树上呼啸；河里厚厚的冰层，没有一丝裂纹，且白天短促的太阳也只是发出冰冷的微光；连石头仿佛也冻住了，敲不出火花，天地之间那广袤无际的阴冷压制并剥夺了刚正蓬勃的阳气。我内心的苦调谁能理会呢？只好在冰冻苦寒中吟出这短短的诗章。尽管这首诗的写作背景及具体本事难详，但设想为孟郊举场屡次失败之后应该是没有问题的，他借酷寒吟诗来表达内心的孤苦与愤懑，对“壮阴夺正阳”的残酷现实发出他“苦调”的悲鸣，而这微弱的声音正是他不屈的抗争。这首诗令人想起韩愈的类似写酷寒的诗歌，[①] 都是运用一种极限思维的表达方式，给人的感受是逼仄艰险，似乎无跳出诗境的可能，被整个酷寒境界严密裹挟住了。孟郊诗歌境界的阴郁冷峭格调，在这首诗中得到鲜明的体现。当然孟郊诗歌的这种主体风格不只体现在乐府诗中，几乎漫向他的全部诗歌，如“冷露滴梦破，峭风梳骨寒。梧桐枯峥嵘，声响如哀弹”（《秋怀十五·二》）、“波澜冻为刀，刳割凫与鹭”（《秋怀·三》）、“老骨惧秋月，秋月刀剑棱”（《秋怀·六》）、“怪光闪众异，饿剑惟待人”（《峡哀十首·四》），等等，不胜枚举，都呈现出寒荒怪异的景象，有一种身躯被坚硬利器割裂的疼痛感，迥异于盛唐时代王、孟诗歌中那种优美的田园牧歌情调，足见孟郊诗歌刻意对这种境界的

---

① 韩愈《苦寒》有“芒砀大包内，生类恐尽歼。啾啾窗间雀，不知已微纤。举头仰天鸣，所愿晷刻淹。不如弹射死，却得亲炰燖”等句，写酷寒时节，窗间雀宁愿被弹弓射死，可以去亲近炙烤的温暖。此诗作于贞元十七年（801），可能受到孟郊《寒地百姓吟》中“寒者愿为蛾，烧死彼寒膏”诗句的影响。

追寻，这与他的人生遭际的困窘和求新求险的诗歌观念密切相关。

（2）刿目鉥心的锤炼艺术

韩愈在《贞曜先生墓志铭》中说：孟郊“为诗，刿目鉥心，刃迎缕解，钩章棘句，掐擢胃肾，神施鬼设，间见层出”。[①] 可见孟郊的创作方法是刻意搜求尖酸怪异的意象，呕心苦吟地锤炼诗歌语言，追求庖丁解牛那样的迎刃而解的简捷结构，并且想象出人意料，新颖诡怪。

1. 炼字追求力量感

韩孟一派追求奇险，下字用语欲出人意料，“务言人之所不敢言”，[②] 要求“笔补造化”（李贺《高轩过》），达到“横空盘硬语，妥帖力排奡”（韩愈《荐士》）的艺术效果。如“拟脍楼兰肉，蓄怒时未扬（《猛将吟》）”，一个“脍”与一个“蓄”，将满腔的愤怒和刚决的意志表现出来了。又如“古镇刀攒万片霜，寒江浪起千堆雪（《有所思》）”，一个“攒”字，新颖独特，将万片霜花积聚在大刀上的严酷写出来了，给人惊悚的感受。还有“独寝夜难晓，起视星汉浮。凉风荡天地，日夕声飕飗（《杀气不在边》）”中的“浮”“荡”二字，“万里丧蛾眉，潇湘水空碧（《湘妃怨》）”中的“丧”“碧”二字，“春芳役双眼，春色柔四支（《古离别》）”中的“役”“柔”二字，都奇警且富于表现力。尤其那个“役”字怪异，将春花烂漫时节，人们目不暇接的惊喜感表达出来，又让人产生一种劳累疲惫感。

孟郊也擅长运用夸饰，如“手把绿荷泣，意愁泪珠翻（《楚怨》）”刻画屈子的悲苦，泣出的眼泪竟然能够翻落到荷叶上；“声翻太白云，泪洗蓝田峰”（《远愁曲》）更为神奇，哭声可以让太白山的白云翻滚，眼泪能够洗刷蓝田的山峰，真是有泪如倾啊。还有像“江花匪秋落，山日当昼曛”（《楚竹吟》）写箫声的感染力，“轻红流烟湿艳姿，行云飞去明星稀”（《巫山曲》）写巫山曲的魅力，“寒江波浪冻，千里无平冰”（《寒江吟》）写凄寒境界，“采采清东曲，明眸艳珪玉”（《清东曲》）写美目流盼的闪烁，“烧峰碧云外，牧马青坡巅”（《边城吟》）写边地景象，“荒郊烟莽苍，旷野风凄切”（《古别曲》）写离别的场景，等等，都富于极度夸张的艺术表现力。

---

① 韩愈撰、阎琦注《韩昌黎文集注释》（下），三秦出版社，2004，第141页。

② “韩、孟尚奇警，务言人之所不敢言。”（清）赵翼《瓯北诗话》卷四，人民文学出版社，1998，第36页。

2. 构思追求条理感

古诗与近体诗最大的不同点之一，就是结构的单一与繁复的差异，像孟浩然的诗歌大都采取线性推进的结构，给人简洁单纯的印象，汉乐府也大多采取单线推进的模式。孟郊的乐府在继承古乐府的基础上，又有新的发展，具有多种结构模式。

（1）单线推进式：如《羽林行》先布置环境背景，并以胡人射雕手不敢出门加以衬托，将天寒地冻写到极点，然后推出羽林豪杰，他骑着白马带着苍鹰，冲向冰凌覆盖的黄河。结构采用简单的线性展开，却漫向遥远，冰天雪地里的英雄结局怎样，令人揣想，并留有余味。又如《临池曲》：

> 池中春蒲叶如带，紫菱成角莲子大。罗裙蝉翼倚迎风，双双伯劳飞向东。

先描写春天的蒲草叶子如绿色的长带，紫色的菱角已经长成，荷花落尽而莲子老大了，这些意象都是关于青春流逝的象喻，述说着光阴迁转不再回头的故事，到第三句推出女主人公，她穿着蝉翼般的轻薄衣裙，迎风倚靠着柳树，百无聊赖地望着远方，视野中伯劳鸟双双比翼翱翔向东飞去了。向东也是有寓意的，水流向东，时间仿佛也是向东，可能心上人也是向东远去了。其构思是沿着女主人公的视线与思绪单线展开，趋向遥远，难再回环。再如《静女吟》（引诗见前），也先以“艳女”作衬垫，然后展开“静女”贞洁、重礼、嫁德、追求君子等品性的描写，当她志向难伸时，就以琴弦抒发内心的抑郁。也是单线展开。

（2）双线交织式：如《古乐府杂怨三首》其二以夭桃与游女双线展开，清晨的桃花与红装的游女，双双娇妍美好；薄暮的桃花与衰老的游女，双双黯然失色；但是树有百年花，而人却没有永远的颜色。因此花可以送人到老尽，而人在悲伤的时候，花却依然悠闲自在。将人生短暂、宇宙永恒的感慨，寄寓在人与花的对比中，双线并行，相互映衬。又如《征妇怨二首》：

> 良人昨日去，明月又不圆。别时各有泪，零落青楼前。君泪濡罗巾，妾泪满路尘。罗巾长在手，今得随妾身。路尘如得风，得上君车轮。

渔阳千里道，近如中门限。中门逾有时，渔阳长在眼。生在绿萝下，不识渔阳路。良人自戍来，夜夜梦中到。

第一首围绕征妇与良人展开，良人从军远去，征妇独守闺门。显然是双线展开的模式，但孟郊巧妙而自然地运用别“泪”作为绾结两条线索的中心意象，这泪是双方离别时流下的，既浸湿了罗巾也打湿了路尘；接着以“泪”为核心忽然又向双线延伸，女子将有泪的罗巾长捏在手，表达无限的珍惜与思念，此时她希望路尘能够随风吹到心上人的车轮，因为自己的泪滴在了尘土里。第二首将千里之外的渔阳与中门的门限进行对比，一个远在天边，一个近在眼前，然后以女子的思念与梦境绾合二者，女子在越过门限的时候，渔阳就仿佛进入了眼帘，虽然不识去渔阳的路途，但良人每夜都会来到梦中。真是所谓的“想你时你在天边，想你时你在眼前”啊！

（3）四方辐辏式：如《结爱》：

心心复心心，结爱务在深。一度欲离别，千回结衣襟。结妾独守志，结君早归意。始知结衣裳，不如结心肠。坐结行亦结，结尽百年月。

此诗是表现女子忠贞于爱情的诗，最显眼的就是全诗由九个“结”字构成一个指向“贞操”的辐辏结构，第一个“结”是核心，接下来的八个“结”是依次展开对爱情的理解，表达获得一份真爱的愿望。又如《古意》：

荡子守边戍，佳人莫相从。去来年月多，苦愁改形容。上山复下山，踏草成古踪。徒言采蘼芜，十度一不逢。鉴独是明月，识志唯寒松。井桃始开花，一见悲万重。人颜不再春，桃色有再浓。捐气入空房，无憀乍从容。启贴理针线，非独学裁缝。手持未染彩，绣为白芙蓉。芙蓉无染污，将以表心素。欲寄未归人，当春无信去。无信反增愁，愁心缘陇头。愿君如陇水，冰镜水还流。宛宛青丝线，纤纤白玉钩。玉钩不亏缺，青丝无断绝。回还胜双手，解尽心中结。

如果说前一首是要将两颗心融“结”起来的话，那么这首诗则是要从各个

角度“解尽心中结”。佳人心中的“结”都因为“荡子守边戍，佳人莫相从”的离别而产生，这是古代最常见的背景。年长月久，容颜衰谢，而女子等待丈夫归来的心思不改，她上山下山，将草丛踏出了一条古道，她去采蘼芜，她看桃花开，都感到伤感，然意志像寒松一样坚贞；她回到房间做针线活计，又绣出洁白的芙蓉花，表达内心的洁净；想寄给良人，却没有信使，因此引出对陇头的牵挂；因牵挂又生出愿望，希望良人如陇水，在寒冰覆盖的时候依然水流动。最后说自己要对着一弯白玉钩的新月，用那永不断绝的青丝织成回环结，来解开心头的那个死“结”。孟郊这首最长的乐府诗，结构颇为独特，正如方世举所言是“单抽一丝，缭绕成章”。①

3. 想象追求新奇感

孟郊乐府诗多奇思妙想，主要表现为如下几点：

（1）想象的奇特：如《楚怨》：

> 秋入楚江水，独照汨罗魂。手把绿荷泣，意愁泪珠翻。九门不可入，一犬吠千门。

这首诗借屈原的冤魂抒发自己心中的悲怨。构思的最大特点是塑造了屈子的冤魂形象：秋风吹入楚江水，孤月独照屈子的冤魂，他手握绿色的荷花在哭泣，满腔愁绪导致苦泪如倾，像珍珠一样滚落到荷叶上，这是什么原因呢？原来千门都有恶犬狂吠，导致屈子有冤无处申。此诗可以说是剥离了有关屈原的所有美人香草的饰物，抓住核心，直指鹄的，依然取得了震撼灵魂的艺术效果。

（2）意象的怪异：如《闲怨》“妾恨比斑竹，下盘烦怨根。有笋未出土，中已含泪痕”，这首诗前面已经详细分析，其突出特点就在于孟郊想象出那还未出土就含有泪痕的竹笋形象，极具震撼力，这是第一次塑造这样悲苦的意象。又如《望夫石》“望夫石，夫不来兮江水碧。行人悠悠朝与暮，千年万年色如故”，也是出人意外地塑造出在江水边，千年万年等待丈夫归来的“望夫石”的坚贞形象，取得了出人意表的效果。

---

① （清）方世举：《兰丛诗话》，转引自华忱之、喻学才《孟郊诗集校注》，人民文学出版社，2015，第655页。

（3）极限的表达：好的诗歌应当追求一种“包孕的瞬间”那种带有张力的意境，给读者留下想象的余地，就像王维“明月松间照，清泉石上流”“江流天地外，山色有无中”“行到水穷处，坐看云起时”等诗句那样，给人一种澹荡从容的韵味，能够引起悠然神往的遐想。但是，韩、孟作诗，喜欢逞笔力，擅长极限思维，往往把诗境推向无处回旋的绝境，给人一种刺激惊险的感受。如《古乐府杂怨三首·三》“持此一生薄，空成万恨浓”之句，女子用一生的薄命，白白地铸就浓重的遗恨；《归信吟》中“书去魂亦去，兀然空一身”，诗人的魂魄随书信一起飞去，空余孤子的身躯；《苦寒吟》中“敲石不得火，壮阴夺正阳”；《贫女词寄从叔先辈简》中“二月冰雪深，死尽万木身”；《羽林行》中“朔雪寒断指，朔风劲裂冰”等，构造了一个严寒到极点的酷寒境界；《古怨》中“看取芙蓉花，今年为谁死”的决绝，《游侠行》中“壮士性刚决，火中见石裂”的刚决，都体现了常人无法想象的极限思维模式。

三　孟郊乐府创作的美学追求及其影响

（一）孟郊乐府诗创作的美学追求

1. 追求高古境界

孟郊追求高古境界是常识了，韩愈赞扬他“古貌古心”，认为他“行古道，处今世”，“混混与世相浊，独其心追古人而从之”（《与孟东野书》）；贾岛说他“才行古人齐”（《吊孟协律》），卢仝赞扬他“传古道甚分明”（《孟夫子生生亭赋》）；而孟郊自己很多诗都冠以“古”的名字，体现了他的这一艺术理想。不妨以一个具体例子说明他的这种倾向。如《古意》：

> 河边织女星，河畔牵牛郎。未得渡清浅，相对遥相望。

只要与《古诗十九首·迢迢牵牛星》[①] 对比就可以看出来。汉乐府运用单向推进结构，牵牛星用来引出织女星，然后略去不写，只沿着织女星单线

① 《古诗十九首·迢迢牵牛星》：“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许？盈盈一水间，脉脉不得语。”

条展开，通过织女星形象、动作、情态、心理的刻画，写她不能与牛郎相会的痛苦。而孟郊改为双线结构，将古乐府进行改造，运用对待模式，牛女二星双写，以遥遥相望结束，虽然失去了古诗的情意缠绵，但获得了简洁明晰。孟郊的复古并非学习古乐府那种直接告白式的语言，而是提取其核心意象加以再创造，显示出浑阔精纯的古色古香韵味。又如《古妾薄命》："不惜十指弦，为君千万弹。常恐新声至，坐使故声残。弃置今日悲，即是昨日欢。将新变故易，持故为新难。青山有蘼芜，泪叶长不干。空令后代人，采掇幽思攒。"其中有"采蘼芜"意象，显然来自汉乐府的《上山采蘼芜》，[①] 但孟郊对古诗进行了大量删削，并重新加以艺术构思，远远超出了古诗的境界，表现出薄命女人的悲剧命运，比原诗更具有震撼力。如果与孟云卿《古离别》[②] 对比，就可以看到孟云卿的复古是亦步亦趋的模仿，而孟郊则是进行新的尝试。杜甫《赠孟云卿》"李陵苏武是吾师，孟子论文更不疑。一饭未尝留俗客，数首今见古人诗"中的"古人诗"是像古人面目的诗，并非从艺术上加以肯定。而马茂元《唐诗选》[③] 指出："韩孟诗派与《箧中集》作者，虽同为学古，而韩、孟独被后人重视的原因，就是他们不是泥古不变，而能以古参今，以雅杂丽，复古而能通变。"算是说出了最本质的东西。

2. 追求大雅传统

雅者，正也。唐人对《诗经》雅正传统的继承，从初唐陈子昂提倡"风雅兴寄"（《东方左史虬修竹篇并序》）开始，到李白"大雅久不作，吾衰竟谁陈"（《古风·其一·》）的自觉继承，再到柳宗元创作《唐雅》，已经形成了一种强大的复古潮流。孟郊当然也是弄潮儿之一，他很多诗中表达了追求大雅的文学理想。如"章句作雅正，江山亦鲜明"（《赠苏州韦郎中使君》），"新声唯雅章"（《赠万年陆郎中》），"落落出俗韵，琅琅大雅词"（《答友人》），"自悲风雅老，恐被巴竹嗔"（《自惜》），

---

① 《上山采蘼芜》："上山采蘼芜，下山逢故夫。长跪问故夫，新人复何如？新人虽完好，未若故人姝。颜色类相似，手爪不相如。新人从门入，故人从阁去。新人工织缣，故人工织素。织缣日一匹，织素五丈余。将缣来比素，新人不如故。"

② （唐）孟云卿《古离别》："朝日上高台，离人怨秋草。但见万里天，不见万里道。君行本迢远，苦乐良难保。宿昔梦同衾，忧心常倾倒。含酸欲谁诉，辗转伤怀抱。结发年已迟，征行去何早。寒暄有时谢，憔悴难再好。人皆算年寿，死者何曾老。少壮无见期，水深风浩浩。"见《全唐诗》卷一百五十七。

③ 马茂元：《唐诗选》，上海古籍出版社，1999，第469页。

“苟非圣贤心，熟与造化该”（《赠郑夫子鲂》），都表现了孟郊追求贞正纯净的雅正文化传统，这正是他乐府诗取得重大成就的主观因素，也是他适应文学潮流的正确选择。

（二）孟郊诗歌对后世的影响

韩孟虽并称于世，但孟郊的文学史地位常常附庸于韩愈的盛名之下。其实，在韩、孟生活的时代，韩愈对孟郊的崇拜到了无以复加的地步。韩愈肯定是最早评价孟郊的人，一方面认为孟郊是继李白、杜甫之后最杰出的诗人，说“昔年因读李白杜甫诗，长恨二人不相从。吾与东野生并世，如何复蹑二子踪。东野不得官，白首夸龙钟。韩子稍奸黠，自惭青蒿倚长松。低头拜东野，愿得终始如駏蛩。东野不回头，有如寸筳撞巨钟”，在追随继承李杜方面，韩愈与孟郊既同道又同时，但当时孟郊诗歌成就高，对韩愈影响很大，于是韩愈无限仰慕地接着说“我愿身为云，东野变为龙。四方上下逐东野，虽有离别无由逢”（《醉留东野》），简直就是高山仰止的膜拜。另一方面赞赏孟郊追求高古且心地坚贞的品性，说“孟生江海士，古貌又古心。尝读古人书，谓言古犹今。作诗三百首，窅默咸池音[①]。骑驴到京国，欲和熏风琴”[②]（《孟生诗》），还说“有穷者孟郊，受材实雄骜。冥观洞古今，象外逐幽好。横空盘硬语，妥帖力排奡。敷柔肆纡余，奋猛卷海潦。荣华肖天秀，捷疾逾响报。行身践规矩，甘辱耻媚灶。孟轲分邪正，眸子看瞭眊。杳然粹而清，可以镇浮躁”（《荐士》），赞赏孟郊追求高古境界，坚持儒家道德操守，而创作上又自出心裁、别开生面，俨然以当代的“孟子”推

---

① 《咸池》即《大咸》，尧乐名。据《周礼注疏·卷二十二》：“《咸池》，黄帝所作乐名也。尧增修而用之。《周礼》曰《大咸》。”（清）阮元《十三经注疏·周礼注疏》，北京大学出版社，1999，第577页。

② 熏风琴，《孔子家语·辩乐三十五》记载：“昔者舜弹五弦之琴，造《南风》之诗，其诗曰：‘南风之熏兮，可以解吾民之愠兮；南风之时兮，可以阜吾民之财兮。’”杨朝明、宋立林主编《孔子家语通解》，齐鲁书社，2013，第400页。【吴按】据钱仲联先生《韩昌黎诗系年集释》，韩愈的《孟生诗》作于贞元八年（792），年仅25岁，而孟郊此年42岁，他们同在长安参加进士考试，故相识相知。其情形与李白当年崇拜孟浩然作“吾爱孟夫子，风流天下闻”诗极为相似。此时韩愈诗歌主体风骨尚未成立，而孟郊也许创作了很多为人所赏识的诗歌，名动京师。以致清人陈景云误认为孟郊有一部三百首的诗集就叫《咸池集》。其实这是一个误会，韩愈只不过认为孟郊的诗歌继承了儒家传统，赞赏孟郊在艰难困窘的情况下依然保持坚贞的操守。当然，这一评价，也可以看作对孟郊诗歌创作最高取则的揭示。

尊孟郊。①

到了宋代，情况发生了一些变化。韩愈的继承者苏轼对孟郊其人与其诗就感情复杂。虽然一方面也认同孟郊“先生可是绝俗人，神清骨冷无由俗”（《书林逋诗后》）的超凡脱俗品性；另一方面却对孟郊诗有微词，说“夜读孟郊诗，细字如牛毛。寒灯照昏花，佳处时一遭。孤芳擢荒秽，苦语余诗骚。水清石凿凿，湍激不受篙。初如食小鱼，所得不偿劳，又似煮蟛蚏，竟日嚼空螯。要当斗僧清，未足当韩豪”，由于孟郊诗缺乏韩愈诗歌那种天风海雨般的雄浑阔大气象，给人感觉是寒冷刺骨、意境逼仄，故又说“人生如朝露，日夜火消膏。何苦将两耳，听此寒虫号。不如且置之，饮我玉色醪”（《读孟郊诗二首·其一》）。但孟郊诗毕竟独特怪异，也对苏轼产生了难以摆脱的影响，迫使苏轼不得不说“我憎孟郊诗，复作孟郊语。饥肠自鸣唤，空壁转饥鼠。诗从肺腑出，出辄愁肺腑。有如黄河鱼，出膏以自煮。尚爱铜斗歌，鄙俚颇近古。桃弓射鸭罢，独速短蓑舞。不忧踏船翻，踏浪不踏土。吴姬霜雪白，赤脚浣白纻。嫁与踏浪儿，不识离别苦。歌君江湖曲，感我长羁旅”（《夜读孟郊诗二首·其二》）。尽管孟郊诗的啼寒号苦为人所不喜，但当你落到相同或相近的境界中，又会不自觉地吟唱孟郊诗。这就是孟郊的魅力。

此后，人们对孟郊的看法基本上都是喜恶参半，感情疙疙瘩瘩，但都难以否定孟郊诗歌对后代的影响力。如清代薛雪《一瓢诗话》说“孟东野《闻角》诗：‘似开孤月口，能说落星心。’煎熬太苦，几无生趣。坡翁自有所感，乃赞其妙，以致黄山谷楔出豫章一派，由此浸淫”。② 刘熙载《艺概》则说“孟东野诗好处，黄山谷得之，无一软熟句；梅圣俞得之，无一热俗句”。③ 都是从创作接受史的角度指出孟郊诗对宋诗的影响。刘熙载还说：“昌黎《送孟东野序》，称其诗以附于古之作者。《荐士诗》以‘横空盘硬语，妥帖力排奡’目之。又《醉赠张秘书》云：‘东野动惊俗，天葩

① 吴按：韩愈称赞孟郊不是兴之偶然，而是出于对孟郊的真诚钦佩，从《孟生诗》到《荐士》，时间跨度从贞元八年（792）到元和元年（806）有十五年之久，这期间韩愈诗歌主体风格已经建立，他依然钦佩孟郊。以致孟郊元和九年（814）去世后，韩愈既作墓志铭还与张籍等好友商议，私谥孟郊为“贞曜先生”。这都说明孟郊在韩愈生活的贞元元和之际影响巨大。

② （清）薛雪：《一瓢诗话》，人民文学出版社，1979，第134页。

③ （清）刘熙载：《艺概·诗概》，江苏古籍出版社，2001，第104页。

吐奇芬。'韩之推孟也至矣。后人尊韩抑孟，恐非韩意。"又说“昌黎、东野两家诗，虽雄富清苦不同，而同一好难争险。惟中有质实深固者存，故较李长吉为老成家数。"[①] 指出韩孟诗歌含有相同的“质实深固者”[②] 确实是具有眼光的论断。

① （清）刘熙载：《艺概·诗概》，江苏古籍出版社，2001，第104页。

② 【吴按】“质实深固者”刘熙载并未具体说明，当为孟郊谥号“贞曜”二字内涵，韩愈铭曰：“呜呼贞曜！维执不猗，维出不訾。维卒不施，以昌其诗。”用现代汉语来说就是：呜呼孟郊贞曜先生！有所执持而不依靠（贞），发扬光大不可估量（曜）。贞曜之德不得施为，故其诗歌创作昌明伟大。

韩愈《十操》与琴曲“十二操”

陶　冉

（南京大学文学院 南京 210023）

摘　要： 由于《琴操》的流传散佚饱受争议，再加上先唐史料文献佐证短缺，《琴操》中的“十二操”琴曲往往仅作为笼统概念流传，而本身又存在产生和排序有先后，本事、作者、题名不一等问题，在史传、类书、前人拟作等材料互证有限的情况下，作为首次系统化文人拟辞的韩愈“十操”却能为“十二操”的诸多问题进行推溯。同时，“十操”本身也显示出韩愈深沉的复古寄托，并开后人完整拟“十二操”之先河，推进“琴操”在文体学层面内涵的生成。

关键词： 十二操　“十操”　韩愈　琴曲歌辞

作者简介： 陶冉，女，南京大学文学院2016级硕士研究生。

一　“十二操”的本事推演

“琴曲歌辞”是《乐府诗集》分类中唯一以器乐命名的辞曲，自郑樵主张“琴之始也有声无辞”[①] 后，有关琴曲是否配辞的问题就一直争论不休。[②] 一方面不能否认上古先秦文献中琴曲作品确有著录，且出土文献对琴乐唱奏方式亦有佐证；另一方面，这些或为后人拟托的“琴曲歌辞”，产生时间虽后起，却不能抹杀所属琴曲及其本事早已流传的线索，所以在考索琴曲的源流演进上，现存曲辞仍具有不可替代的史料价值，并能揭开

---

① （南宋）郑樵：《通志》卷四十九乐略，清文渊阁四库全书本。

② 近代以来梁启超、冯沅君、陆侃如、萧涤非、王运熙、逯钦立等前辈学者先后把传世“琴曲歌辞”归为伪托之作，或主张废除。

过去纯粹辨伪掩盖的诸多问题，比如流传脉络甚不清晰的琴曲解题专著——《琴操》。

关于《琴操》的作者、版本、辑佚、真伪等论争从未间歇，而其辑本的具体内容却并未得到深入讨论。今见《琴操》称“古琴曲有歌诗‘五曲’，一曰‘鹿鸣’，二曰‘伐檀’，三曰‘驺虞’，四曰‘鹊巢’，五曰‘白驹’。又有‘一十二操’，一曰‘将归操’，二曰‘猗兰操’，三曰‘龟山操’，四曰‘越裳操’，五曰‘拘幽操’，六曰‘岐山操’，七曰‘履霜操’，八曰‘雉朝飞操’，九曰‘别鹤操’，十曰‘残形操’，十一曰‘水仙操’，十二曰‘怀陵操’（《乐府诗集》作‘襄陵操’）”。[1] 历代文集对“操”之名义，多解作“其遇闭塞忧愁而作者，命其曲曰‘操’。‘操’者，言遇菑遭害，困厄穷迫，虽怨恨失意，犹守礼义，不惧不慑，乐道而不失其操者也”。[2] “十二操”事及孔子、周公、文王、周太王、尹吉甫子伯奇、牧犊子、商陵牧子以及曾子、伯牙、大禹十人。

后世《艺文类聚》《白氏六帖》《太平御览》《乐府诗集》等类书或专集也时常引用“琴曲有十二操”之语进行说解。然而，除《琴操》本身外，目前所见先唐文献却未有将十二部作品并称“十二操”的旁证。同时，先唐文人歌辞拟作也往往只取个别篇目，[3]《乐府诗集》等琴曲辑录也未将“十二操”作品作为整体依次编录，而是另有排列依据。

《琴操》作为早期琴曲解题之书，专选这十二首作品并录而不取《文王操》《舜操》等同样事及古贤“乐道而不失其操”的作品，可见这十二部琴曲当有特定的典范性或参考价值，然而于今已不甚明晰。“十二操”之说到底何时提出？所涉及作品是否确为今传这十二首？又是依照什么原则选入并排序的？这些问题虽不一定能得到明确的答案，却可借此对“琴曲十二操”的生演略做一探。

首先，提出“十二操”说法的《琴操》本身存在作者争议和文本散佚

---

① 吉联抗：《琴操（两种）》，人民音乐出版社，1990，第22页。

② （汉）应劭撰，王利器校注《风俗通义》“声音”第六，中华书局，1981，第293页。

③ 按：《乐府诗集》所收先宋文人“十二操”琴曲歌辞中，除韩愈作品外只有《猗兰操》《雉朝飞操》和《别鹤操》被后人拟作，而且拟作者仅限于鲍照、萧纲、吴均、辛德源、李白、张籍、张祜等人，远不及其他曲、弄、引类琴曲的拟作密集。

等问题。[①] 两汉是琴歌创作迭起的重要阶段，而《琴操》这部相传东汉蔡邕撰的解题专著，却在汉唐目录学文献中长期缺席，其撰写和辑录都饱含累积糅合的痕迹，那么其中的"五曲、九引、十二操、二十一杂歌"，是根据什么原则或语境而并称的，就值得考虑。目前历代文献中的"十二操"基本上被笼统看作一种对琴曲源流的追溯认同而未曾深究。先唐文献中"十二操"篇目往往都散见独立，甚至如"怀陵操""将归操"的称名都不统一。

世传"十二操"的首篇《将归操》解题称"孔子之赵，闻杀窦鸣犊而归作此曲。"[②] 其事另见《史记·孔子世家》："孔子既不得用于卫，将西见赵简子，至于河而闻窦鸣犊舜华之死……乃还息乎陬乡，作为《陬操》以哀之。"裴骃《集解》王肃曰："《陬操》，琴曲名也。"司马贞《索隐》："此陬乡，非鲁之陬邑，《家语》云作《槃操》也。"[③] 《水经注》"河水""漯水"亦引《琴操》称"孔子临狄水而歌云'狄水衍兮风扬波，船楫颠倒更相加。'"所以可知该本事所成琴曲最晚在汉初已流传，只是曲名不一，《水经注》等文献征引的曲辞也不同。逯钦立先生认为："《史记》之前，《陬操》一曲，盖有弦无辞。《孔丛子》乃托为此歌。《乐府诗集》以（《陬操》）末尾四句当《将归操》，是茂倩所见《琴操》，又与北朝传本不同。"[④] 所以，《将归操》《陬操》本事相同而存辞不同，二者或各自独立，或实指一曲，只是后世征引不同。

---

① 现今所见诸如《文选》注文等称引"蔡邕《琴操》"的文献多出自隋唐之后，而《琴操》于官私家目录也是从《隋书·经籍志》才开始见录，其中《隋书·经籍志》《旧唐书·经籍志》中已存在桓谭和晋广陵守孔衍以及佚名这三种署名，皆不提蔡邕。到宋代，各种书目均著录为孔衍撰，朱长文《琴史》也不提蔡邕《琴操》。且《直斋书录解题》曰："《中兴书目》云：'晋广陵守孔衍以琴调《周诗》五篇，古操引共五十篇，述所以命题之意。'今周诗篇同而操引财二十一篇，似非全书也。"已能发现存目数量的散佚变化，且或有《琴操引》等相关新著衍生。如今所见的"汉魏遗书钞本琴操"和孙星衍整理后的"平津馆丛书本《琴操》"，也是清人从《初学记》等类书中辑佚所得。明至清初琴曲谱集中不引《琴操》而引用内容相近的《古今注》，可见《琴操》自宋后或已亡佚，所以明到清初不提，于是引发种种猜测，或称《琴操》本就是累积型专著，样貌多变，或如马瑞辰、姚振宗等将《琴操》与《汉书·蔡邕传》提到的《叙乐》相等同。而后人对《琴操》内容的评价也不尽同，《乐府诗集》引"《乐府解题》曰'琴操记事好与本传相违'"，马瑞辰则以为"古谊所存，足以佐证经传"。可参吉联抗《琴操（两种）》，人民音乐出版社，1990，第59页。

② （汉）司马迁：《史记》卷四十七，中华书局，1963，第1926页。

③ （汉）《史记》卷四十七，清乾隆武英殿刻本。

④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1998，第300页。

《岐山操》则记周太王迁民岐山之事，《史记·周本纪》也有“民皆歌乐之，颂其德”[①] 的记载，或可据之传为琴曲。不过《琴操》前后文在作者上已存在“周人为太王所作”与“周太王之所作”的矛盾。第十二篇《怀陵操》则见于桓谭《新论·琴道》篇：“《禹操》者，昔夏之时，洪水襄陵沈丘，禹乃援琴作操。”[②]

相比之下，《龟山操》《越裳操》《拘幽操》（一曰《文王哀羑里》）四篇本事[③]虽见于《孟子》《尚书大传》《史记》《论衡》等典籍，但叙述中并无缘事鼓琴而歌的记录。而《猗兰操》解题称“孔子历聘诸侯，诸侯莫能任，自卫反鲁……见芗兰独茂，喟然叹……乃止车援琴鼓之”，孔子自卫反鲁之事虽多提及，但途中感遇幽兰作歌之事则较后起，也未见著其他史传。

第七、八篇《履霜操》《雉朝飞操》本事虽未见其他志传，不过扬雄《琴清英》中，有与《履霜操》同一本事的《子安之操》，[④] 可知该曲也早传于西汉。同时，《琴清英》所记《雉朝飞操》的本事，为卫女傅母作，与《琴操》有异。[⑤]

《乐府解题》和《古今注》本《雉朝飞操》本事为“牧犊子年七十无妻，出薪于野，见飞雉雄雌相随，感之，抚琴而歌”[⑥] 云云。且“魏武帝宫人有卢女者……善为新声，能传此曲”。[⑦] 则《雉朝飞操》前后可能存在两种版本，或者本事、曲调流传中皆在演变，至魏晋时已传为新声。《别鹤操》（一作“别鹄操”）虽记商陵牧子（一作“高陵牧子”）作，商陵

① （汉）司马迁：《史记》卷四，中华书局，1963，第114页。

② （东汉）桓谭撰，朱谦之校辑《新辑本桓谭新论》，辑自《北堂书钞》卷第一百九乐部九，中华书局，2009，第65页。

③ 《龟山操》传为孔子谏季桓子受女乐不得，退望龟山而作；《越裳操》传为周公为越裳重九译来朝而作；《拘幽操》传为文王拘幽而作。

④ 尹吉甫子伯奇至孝，后母谮之，自投江中，衣苔带藻，忽梦见水仙，赐其美药，思惟养亲，扬声悲歌，船人闻而学之，吉甫闻船人之声，疑似伯奇，援琴作《子安之操》。见（汉）扬雄：《琴清英》（《全上古三代秦汉三国六朝文》全汉文卷五十五，中华书局，1958，第422页）。

⑤ 《雉朝飞》操者，卫女傅母之所作也。卫侯女嫁于齐太子，中道闻太子死，问傅母曰：“何如？”傅母曰：“且往当丧。”丧毕，不肯归。终之以死。傅母悔之，取女所自操琴于冢上鼓之。忽有二雉俱出墓中，傅母抚雌雉曰：“女果为雉邪？”言未毕，俱飞而起，忽然不见。傅母悲痛，援琴作操，故曰《雉朝飞》。见（汉）扬雄：《琴清英》（《全上古三代秦汉三国六朝文》全汉文卷五十五，中华书局，1958，第422页）。

⑥ 吉联抗：《琴操（两种）》，人民音乐出版社，1990，第30页。

⑦ （唐）吴兢：《乐府古题要解》卷下，明津逮秘书本。

牧子是何时人却难考订。[①] 不过，该曲在蔡邕、嵇康《琴赋》及魏晋南北朝诗歌中频频见引，如嵇康“《王昭》《楚妃》，千里《别鹤》”。到溉《咏琴诗》“离泣已将坠，无劳别鹤声”。可知《别鹤》在东汉至六朝间十分流行。

与前文几篇琴曲相比，《残形操》和《水仙操》的本事源流和史传互见痕迹更为有限。《残形操》解题，只见《琴操》：“曾子（一作‘鲁子’，或讹）所作也。曾子鼓琴，墨子立外而听之，曲终入曰‘善哉鼓琴，身已成矣，而曾未得其首也。’曾子曰：‘吾昼卧见一狸，见其身而不见其头’。”而《大周正乐记》中则称“崔子立户外而听之”，[②] 人物已有出入，魏怀忠《韩昌黎全集》题注称“《残形操》事出《琴录》，其详未闻”。[③] 先唐史料也未另作记载。《琴操》还收有曾子所作的《归耕》《梁山操》，然《文选·思玄赋》注引《归耕》时也未称“曾子”所作。《水仙操》则记为伯牙弹琴移人情之作。[④]

“‘操’体称谓在西汉文献中才开始出现”，[⑤] 多涉上古先贤之事，在魏晋南北朝及之后也时有间作，曲名也时有迭变。综上梳理，能基本确定，《将归操》《猗兰操》《龟山操》《越裳操》《岐山操》《拘幽操》《履霜操》《雉朝飞操》《怀陵操》的本事尚能互见于两汉及以前的诸家典籍，至少能为其创作时间划出下限。而《别鹤操》《残形操》《水仙操》则暂未发现与其比托本事相印证的材料，其创作年代相对模糊，不过《猗兰操》《越裳操》《雉朝飞操》和《别鹤操》见称于蔡邕、嵇康及魏晋南北朝诗文赋作，可知在当时已流传颇广，甚至可能变为新声。所以，“十二操”作为汉代以来创制的琴曲，各首曲目产生有先后，也可能因本事或曲

---

① 《乐府诗集》卷五十八作“商·陵牧子”，然未知“商陵”是否可连作一地名。《乐府诗集》卷五十八，中华书局，1979，第 844 页。

② （清）方世举著，郝润华、丁俊丽整理《韩昌黎诗集编年笺注》，中华书局，2012，第 614 页。

③ 陈克明：《韩愈年谱及诗文系年》，巴蜀书社，1999，第 551 页。

④ 伯牙学琴于成连先生，先生曰：“吾能传曲，而不能移情。吾师有方子春者，善于琴，能作［化］人之情，子能与我同事之乎？”……乃相与至海上，见子春受业焉。《事类赋乐部》注引《乐府解题·水仙操》，前段与此文略同，下云：“乃与伯牙俱往，至蓬莱山，留伯牙曰：‘子居习之，吾将迎之。’划船而去。旬时，伯牙延望无人，但闻海水洞涌，山林杳冥，怆然叹曰：‘先生移我情矣。’乃援琴而歌，作《水仙》之操。”足证此文之阙。见吉联抗《琴操（两种）》，人民音乐出版社，1990，第 32 页。

⑤ 张煜：《乐府诗题名研究》，北京大学出版社，2013，第 81 页。

调的相似共用而产生混淆，甚至散亡或多被改制，从而演化成同事不同题、同题不同事、同题不同辞、作者有出入等抵牾，这些无疑会对后世乐府琴曲的接受产生干扰。

另外，受古琴形制和弹奏技巧的影响，早期琴曲旋律多是“声多韵少”，即演奏以右手勾挑摘剔指法为主，而左手的吟猱绰注等走滑音技巧尚未成熟，于是仅凭泛音、散音节奏往往简单而缺乏表现力，从而成为琴歌产生的一大缘由。早期琴曲歌辞叙事性突出，加上适当的声辞延宕，便能为曲作的背景故事和表现力进行敷演，同时也为后人推知古琴曲的创制留下重要信息。至于曲辞在演奏中如何与琴曲配合，及其是否后出于琴曲，或几经后人改定[①]，还需深入探讨。

由于“十二操”暂不存在其他先唐文献的细致申说，往往要从其他史料故事和诗文赋作中搜寻互见本事和题名线索。这种情况下，在与世推移中衍生的琴曲歌辞，在本事解题乃至曲貌还原等方面便具有独特参考价值。

二 从《十操》看“十二操”

先唐文人对“十二操”的拟作仅限于《猗兰操》《别鹤操》《雉朝飞操》这几首，韩愈《琴操》十首是目前先宋最早的完整拟“十二操”之作，[②] 直接填补了前人散称各题，未拟整体的空白，也在一定程度上透露出中唐时期，这十部琴曲作品尚存的信息。韩愈诗多是五七言古体或律体，其人虽尚古学，却追求“力去陈言”“自成一家新语”，往往自我作古而不拟古。然《乐府诗集》收录唐人作品中，却有十首韩愈专拟“十二操”之作，这在琴曲歌辞拟作史和韩愈个人诗文留存中都十分醒目。完整的组诗拟作本身就包含丰富的文化意味，当它发生在“十二操”以及除此之外再无拟古乐府的韩愈身上，就更值得深究。

韩愈深于经诰之旨，自称“作为歌诗，荐之郊庙，纪泰山之封，镂白玉之牒，铺张对天之闳休，扬厉无前之伟绩，编之乎《诗》《书》之策而

① 比如今本《拘幽操》古辞中就有“讨暴除乱，诛逆王兮”这种本事语境中文王绝不会直接咏叹的剖白。

② 按：十二首拟前十，去“水仙”“怀陵”二操。

无愧，措之乎天地之间而无亏。虽使古人复生，臣亦未肯多让”。[①] 可见其政治生涯中参与雅颂应制而撰作的歌诗章奏并非少数，且多以标举古雅自得。韩愈也深谙琴学琴道，在琴曲雅乐广受燕乐俗调冲击的中唐时期仍操古调，慨叹“有琴具徽弦，再鼓听愈淡。古声久埋灭，无由见真滥”。[②] 直言“歌风雅之古辞，斥夷狄之新声”。[③] 在《听颖师弹琴》《秋怀诗十一首》《上巳日燕太学听弹琴诗序》等诗文中亦可见他的借琴道以复古和个人兴感寄托。

由韩愈“十操”可对“十二操”进行如下反观。首先是体系化的琴曲排序。此前虽有《初学记》卷十六乐部见引“十二操”的篇目次第，随着后人编年系注“十操”的跟进，有关“十操”排序的问题也被提及，如陈沆《诗比兴笺》称：

> 《将归》《猗兰》，以孔子而先文、周；《越裳》《岐山》，一周公而分两处，宋本沿于唐集，此必公所手定，又何为者耶……乃测其时世先后之由。前之四操，盖作于阳山谪黜之时；后之六操，乃在潮海窜逐之后。既匪作于一时，自难循其故序。且前谪止由萋菲，故岩岩然疾邪守正之思；后窜因触龙鳞，故悄悄兮引咎恋主之意。[④]

对此，钱仲联“补释”称：“陈沆以前四操为在阳山作，以后六操为在潮州作，虽自成一说，然实疏于考订。寻此《琴操》次第，退之一依蔡邕《琴操》原次，初未有所更张。”[⑤]

虽然辑本《琴操》和《初学记》所引“十二操”已有排序，陈沆之问却引出“十二操”排序本身的奇特，与孔子相关的三首作品皆居首，而本来时间更前、历史地位更尊的太王、文王、周公之作却后置，时间更早的大禹更居其末，该排序绝非按时间或帝王尊卑措置。首孔子而次周圣，流露出明显尊孔之意。杜牧云：“自古称夫子者多矣，称夫子之德莫如孟

---

① （唐）韩愈撰，马其昶校注《韩昌黎文集校注》，上海古籍出版社，1986，第619页。

② （清）方世举著、郝润华、丁俊丽整理《韩昌黎诗集编年笺注》，中华书局，2012，第432页。

③ （唐）韩愈：《上巳日燕太学听弹琴诗序》，见马其昶《韩昌黎文集校注》，上海古籍出版社，1986，第239页。

④ （唐）韩愈著，钱仲联集释《韩昌黎诗系年集释》下，上海古籍出版社，1984，第1143页。

⑤ （唐）韩愈著，钱仲联集释《韩昌黎诗系年集释》下，上海古籍出版社，1984，第1143页。

子，称夫子之尊莫如韩吏部。"[①] 孟子对韩愈思想的影响程度无须赘言，[②] 如果抛开《琴操》中"十二操"排序的传说，独看韩愈"十操"，则其首推孔子作品的用心便十分易解。朱维铮曾指出"先圣"在东汉是周公专称，直到隋朝，周公与孔子都存在"先圣""先师"之别，孔子到唐代才渐定为圣。[③] 孔子在开元二十七年（739）被追谥为文宣王，《初学记》也成书于开元中，今见"十二操"之次序，若在汉代即如此，便不合当时经学政治导向，所以不能忽视韩愈拟作排序，或者说是当时尊孔取向的影响。其后次之以周公、文王、太王之作，紧承孔圣之序，再后的伯奇、牧犊子、商陵牧子、曾子诸作则更近于周鲁齐等地之贤人事迹，于是前后构成一套以孔子为首的"圣贤操"此外，还需顾及世传《琴操》的另一作者，孔衍《隋书·经籍志》和两唐书"艺文志"皆著录"孔衍琴操卷"，《宋史·艺文志》作三卷，《崇文总目》曰："晋广陵相孔衍撰述诗曲之所从，总五十九章"。作为孔子第二十二代孙，如果孔衍作为《琴操》作者的判断可以论证充分，那么将先祖孔子作品排序在前便同样可解。这方面涉及《琴操》的作者考辨，牵涉庞杂，将另作探讨，兹不赘论。

其次，"十操"相对于世传"十二操"，未拟《水仙操》和《怀陵操》，这一取舍引起不少揣度，而影响最大的说法是郑樵等人的文人琴与乐工琴区分：

> 韩愈取《十操》以为文王、周公、孔子、曾子、伯奇、犊牧子所作，则圣贤之事也，故取之，《水仙》《怀陵》二操，皆伯牙所作，则工技之为也，故削之。[④]

艺人琴与文人琴的区分在魏晋南北朝日渐明晰，琴道琴德与世家大族教育的密切关联使得鼓琴成为名士的必备技能，却又不能沦为伶工巧技，戴安道对司马晞使者破琴曰"不为王门伶人"[⑤] 即是一例。

---

① （唐）杜牧：《樊川文集》，上海古籍出版社，1978，第105页。

② 《孟子·公孙丑上》曰："自有生民以来，未有如孔子者。"同样，韩愈《处州孔子庙碑》亦云："所谓生人以来，未有如孔子者人。其贤过于尧舜远者……"

③ 朱维铮：《中国经学史十讲》，复旦大学出版社，2002，第19页。

④ （南宋）郑樵：《通志》卷四十九乐略，清文渊阁四库全书本。

⑤ （唐）房玄龄等：《晋书》，中华书局，1974，第2457页。

《琴操》称“《怀陵操》者伯牙之所作也，伯牙鼓琴，作激徵之音（下缺）”。毫无本事，十分简略。《乐府诗集》并无《怀陵操》，只有一段《襄陵操》古辞，也未收录《水仙操》。然而唐人李咸用已有《水仙操》七言拟辞，且紧扣今本《琴操》本事。对此，逯钦立称“各书所引《琴操》仅载伯牙学琴事，不言有歌辞，《乐府诗集》辑录古今琴曲亦不及此操。知《琴苑要录》此辞乃后人依托也。”[①]

桓谭《琴道》篇虽亦谈及《怀陵操》，但称名为《禹操》，且为大禹所作。此外《古今乐录》《乐府诗集》，朱长文《琴史》，谢希逸《琴论》等皆称《襄陵操》或《禹操》《禹上会稽》，也称是大禹作，并未谈及伯牙作《怀陵操》，此外又有列子作《襄陵》的传说。[②] 所以，世传《怀陵操》《坏陵操》《禹操》《襄陵操》《禹上会稽》可能同指一曲，但其作者并不统一，而后世却皆将其并作艺人伯牙所作；也可能这几部琴曲确实存在大禹、列子、伯牙三位作者同名异曲的情况。

如上这些不得不令人思考：《尚书·尧典》曰：“荡荡怀山襄陵，浩浩滔天。”《怀陵操》之名便源于此，至于“坏陵”之称，或为取水漫坏山陵之意。常理上看，有关大禹的本事，在托名作者时往往也会附名大禹，而衍出伯牙一说，便意味着或是存在讹误，或是异曲同名，若存在异曲同名则《琴操》所称又是哪一部曲？

“水仙”“怀陵”二操在见存文献中本就模糊简略，韩愈取前十操而舍之，如果仅归因于文人琴与艺人琴之分这么简单，似乎难以回应如上种种矛盾。需要补充的是，王应麟《困学纪闻》也记有“韩文公《琴操》十首，琴有‘十二操’，不取‘水仙’‘坏陵’二操”[③] 之文，不过取的是“坏陵操”之名。南宋朱长文《琴史》曾言“古之所传十操九引之类皆出于感愤之志”。[④] 而到了清代，更有储大文《铭吕生旭临琴》“将鼓‘十二操’耶，而‘水仙’‘襄陵’，匪汉蔡邕唐韩愈所收也”[⑤] 之说。这里不仅能看到但称“古之所传十操”而非“十二”的文字，还有蔡邕与韩愈皆不

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1998，第320页。

② （明）董斯张：《广博物志》卷三十四（清文渊阁四库全书本）：“列子尝游泰山，见霹雳伤桐，因而制琴，有大声，居郑圃四十年，人无知者，作《襄陵》《枯鱼》二曲。”

③ （南宋）王应麟撰，栾保群、田松青校点《困学纪闻》卷五，上海古籍出版社，2005，第129页。

④ （南宋）朱长文：《琴史》卷六，清康熙栋亭藏书十二种本。

⑤ （清）储大文：《存砚楼二集》卷十九，清乾隆京江张氏刻十九年储球孙等补修本。

收后“水仙襄陵”之说。由此观之，很可能在韩愈时“水仙”“怀陵”二操便已衰落不兴，又或者“十二”之数本就并非“十二”而无“水仙怀陵”二操。即使包括这两首，也因韩愈取舍而大不如前十首统一紧密。南宋曹勋拟作时即称“今依韩愈先后之次复述十首，各冠其事于首篇云耳”。[①]

最后，韩愈“十操”内容在汉唐间“十二操”的乐府拟作中，不仅齐整，且具有鲜明的复古倾向。《唐子西文录》云：“古乐府命题，皆有主意，后之人用乐府为题者，直当代其人而措辞，如《公无渡河》，须作妻止其夫之辞，太白辈或失之，惟退之《琴操》得体。”[②] 这里的古乐府拟作“不得体”的问题，主要针对六朝而发。流传至今的琴曲本辞作为琴曲敷演之佐助，叙事性突出，对本事的归循比较紧密，而到魏晋南北朝间有限的几首文人拟“十二操”则已采用“赋题”之法，赋咏题意而非铺陈故事，从而与乐府古题形貌迥异，[③] 以《雉朝飞操》为例：

雉朝飞，鸣相和，雌雄群游于山阿。我独何命兮未有家，时将暮兮可奈何，嗟嗟暮兮可奈何。[④]（旧传本辞）

晨光照麦畿，平野度春翚。避鹰时耸角，妒垄或斜飞。少年从远役，有恨意多违。不如随荡子，罗袂拂臣衣。（简文帝）

雉朝飞，振羽翼，专场挟雌恃强力。媒已惊，翳又逼，蒿间潜彀卢矢直。刎绣颈，碎锦臆，绝命君前无怨色。握君手，执杯酒。意气相倾死何有。（鲍照）[⑤]

雉之飞，于朝日。群雌孤雄，意气横出。当东而西，当啄而飞。随飞随啄，群雌粥粥。嗟我虽人，曾不如彼雉。生身七十年，无一妾与妃。[⑥]（韩愈）

---

① （南宋）曹勋：《琴操》序，《全宋诗》，北京大学出版社，1998，21036页。

② （宋）唐庚撰，强行父辑《唐子西文录》，清乾隆刻历代诗话本。

③ 周仕慧：《琴曲歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第175页。

④ 文中操曲本辞主要参考吉联抗《琴操（两种）》所收“汉魏遗书钞本”和平津馆丛书本《琴操》，此处《雉朝飞操》，《真传正宗琴谱》记作羽音，词多一章：“枯杨枯杨尔生稊，我独五十而无妻”。见吉联抗《琴操（两种）》，人民音乐出版社，1990。

⑤ 两首拟作见《乐府诗集·琴曲歌辞一》，中华书局，1979，第835页。

⑥ （唐）韩愈著，钱仲联集释《韩昌黎诗系年集释》下，上海古籍出版社，1984，第1166页。

汉唐间文人拟作多是五言古体，唐人更用五律或绝句相比于本辞，六朝拟辞不仅取用当时文体，文人化气息加重，源初的本事也在摹状片段中明显淡化，甚至沾染宫体纤弱色彩，更演变为荡子怨妇的题材。[①] 这些从基本体貌上就已与《琴操》被建构的杂言骚体或雅颂体相别，无怪乎《乐府解题》曰："若梁简文帝'晨光照麦畿'，但咏雉而已。"[②] 唐子西称"《琴操》非古诗，非骚词，惟退之为得体"。韩愈拟辞承袭杂言体式，在代牧犊子的视角下摹写双雉朝飞状貌，又在后段适时地代言发叹，便具备了乐府叙事诗的情节性，避免了本事的淡化或流于纯粹写景。下表将韩愈拟辞与见存本辞及六朝间拟辞进行比对，可供参考。

题名	古辞	拟辞
将归操	《水经注》引文： 狄水衍兮风扬沙，船楫颠倒更相加。归来归来兮，胡为斯疑。 陬操：周道衰微，礼乐陵迟。文武既坠。吾将焉归……黄河洋洋。攸攸之鱼……翱翔于卫。复我旧居。 槃操：干泽而渔，蛟龙不游……惨予心悲，还原息陬。	韩愈： 狄之水兮其色幽幽③，我将济兮不得其由。涉其浅兮石啮我足，乘其深兮龙入我舟。我济而悔兮将安归尤。归乎归乎，无与石斗兮无应龙求。
猗兰操	习习谷风，以阴以雨。 之子于归，远送于野。 何彼苍天，不得其所。逍遥九州，无有定处。时人蔽暗，不知贤者。年纪逝迈，一身将老。	鲍照：结佩徒分明，抱梁辄乖互。华落知不终，空愁坐相误。 辛德源：散条凝露彩，含芳映日华。已知香若麝，无怨直如麻。不学芙蓉草，空作眼中花。 韩愈：兰之猗猗，扬扬其香。不采而佩，于兰何伤……我行四方，以日以年……荠麦之茂，荠麦之有。君子之伤，君子之守。

① 据扬雄《琴清英》和《琴操》可知，《雉朝飞》有两种本事，前者为卫女殉身化而为雉，六朝拟辞，或与此更近。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷五十七，中华书局1979，第835页。

③ 按：表格古辞皆取自吉联抗《琴操（两种）》整理文本，人民音乐出版社，1990。拟辞主要参考《乐府诗集》，中华书局，1979。又，韩愈辞在《乐府诗集》作"秋之水"，据《水经注》及诸版昌黎集，当改作"狄之水"，其余字词、句读、版本差异暂未细辨。

续表

题名	古辞	拟辞
龟山操	予欲望鲁兮，龟山蔽之，手无斧柯，奈龟山何。	韩愈： 龟之气兮不能云雨，龟之枿兮不中梁柱，龟之大兮祇以奄鲁，知将隳兮哀莫余伍，周公有思兮嗟归余辅。①
越裳操	于戏嗟嗟，非旦之力也，乃文王之德。	韩愈： 雨之施，物以孳，我何意于彼为。自周之先，其艰其勤。以有疆宇，私我后人……四海既均，越裳是臣。
拘幽操	汉魏遗书钞本： 殷道溷溷，浸浊烦兮……迷乱声色，信谗言兮……幽闭牢穽，由其言兮…… 平津馆丛书本另有： 得此珍玩，且解大患兮……讨暴除乱，诛逆王兮。	韩愈： 目掩掩兮凝其盲，耳肃肃兮听不闻声。朝不日出兮夜不见月与星，有知无知兮为死为生。呜呼，臣罪当诛兮天王圣明。
岐山操	《白帖》引文： 狄戎侵兮土地，迁移邦邑，适于岐山，烝民不忧兮谁者知。嗟嗟奈何兮，予命遭斯。	韩愈： 我家于豳，自我先公。伊我承绪，敢有不同。今狄之人，将土我疆。民为我战，谁使死伤。彼岐有岨，我往独处。人莫余追，无思我悲。
履霜操	履朝霜兮采晨寒，考不明其心兮听谗言……痛殁不同兮恩有偏，谁说顾兮知我冤。	韩愈： 父兮儿寒，母兮儿饥。儿罪当笞，逐儿何为。儿在中野，以宿以处……儿行于野，履霜以足。母生众儿，有母怜之。独无母怜，儿宁不悲。
雉朝飞操	平津馆丛书本： 雉朝飞，鸣相和，，雌雄群游于山阿。我独何命兮未有家，时将暮兮可奈何，嗟嗟暮兮可奈何。	吴均：二月雉朝飞，横行傍垄归。斜看水外翟，侧听岭南翚。蹬蹀恒欲战，耿耿恃强威。当令君见赏，何辞碎锦衣。 韩愈：雉之飞，于朝日。群雌孤雄，意气横出……嗟我虽人，曾不如彼雉鸡。生身七十年，无一妾与妃。

① 按：《乐府诗集》未收《龟山操》《岐山操》《残形操》古辞。

续表

题名	古辞	拟辞
别鹤操	将乖比翼兮隔天端，山川悠远兮路漫漫，揽衣不寐兮食忘殖。	鲍照：双鹤俱起时，徘徊沧海间……有愿而不遂，无怨以生离。鹿鸣在深草，蝉鸣隐高枝。心自有所存，旁人那得知。 简文帝：接翮同发燕，孤飞独向楚。值雪已迷群，惊风复失侣。 吴均：别鹤寻故侣，联翩辽海间。单栖孟津水，惊唳陇头山。 韩愈：雄鹤衔枝来，雌鹤啄泥归。巢成不生子，大义当乖离。江汉水之大，鹤身鸟之微。更无相逢日，安可相随飞。
残形操	无辞	韩愈：有兽维狸兮，我梦得之，其身孔明兮，而头不知。吉凶何为兮，觉坐而思，巫咸上天兮，识者其谁。

十首《琴操》，可见韩愈拟古，甚至“自我作古”的用心。其所选的《将归操》《龟山操》《越裳操》《拘幽操》以及《岐山操》，都未见前人拟作传世，而这几部的本事所涉人物，都是已被传统神化的上古圣贤。如果说《猗兰操》的拟作尚可将圣人不遇转化为文士不遇，那么太王、文王、周公之事，似乎与文人的生平际遇距离太远，更应供奉庙堂，进行追仰，即使进行本事拟作，在措辞上不仅要雅正，更要注意口吻的得体，这难免会使后人拟辞创作受到约束。然而韩愈在前人审慎却步的惯例下大胆地以第一人称口吻进行敷陈，诸如“哀莫余伍”（《龟山操》），“我何意于彼为……以有疆宇，私我后人。我祖在上，四方在下。”（《越裳操》）“我鰯于家”（《岐山操》）这些动辄称“我”称“余”的自述，显露出对“我”与圣人近乎合一的声情。这种对先圣直接进行代言的诗作，往往会处理为佚名托古，而韩愈在此毫不忌讳，慨然直陈，与其说是托古拟古，更不如说是在自我作古，也可见其溯古寄托之深。

《琴操》在托意命言与流传迭变中，本事与细节也在不断分化。比如今本《将归操》古辞有两种版本，一为《孔丛子》所称的《陬操》：“周道衰微，礼乐陵迟。文武既坠。吾将焉归”云云，一出《水经注》引孔子临狄水而歌之文，后者或被认作《将归操》之脱文①：“狄之衍兮风扬沙。

① 古联抗：《琴操（两种）》，人民音乐出版社，1990，第25页。

船楫颠倒更相加。归来归来兮，胡为斯疑。”逯钦立在《先秦汉魏晋南北朝诗》中将《孔丛子》本称为《陬操》，附在《将归操》后，[①]这两个版本中，后者的即事而发与可歌性更为明显，前者则更为平板直露，议论色彩浓厚，而韩愈的拟辞从体式到内容皆与后者相近（可见前文表格）。且今本《水经注》版“狄”作“秋”，而韩愈拟辞仍作“狄之水”，也一定程度上反映了当时曲辞流传的情况。

在世传“十二操”存在诸多模糊和抵牾的情况下，从“十操”这部首次将“十二操”作为整体进行拟作的组诗进行反观，无疑会为考察“十二操”曲目、排序、本事等诸多方面提供有力参考。有学者称“十操”是“因诗成调”一类琴歌的代表，琴曲作为歌诗的伴奏而存在，[②]如果说法成立，再将其放入借歌辞以敷演叙事的传统演变历程中来，也将会为琴曲奏唱形式的变化提供新的考察面相。

三 “十操”在后世的接受

韩愈“十操”拟古的“得其体”，不仅使《乐府诗集》全录其辞，填补了《龟山操》《岐山操》《残形操》等篇的曲辞空白，为考察“操”曲在汉魏至唐宋的拟作提供了重要参考文本。后世诗文品评也对韩愈《十操》称誉有加，如方回称“而今之琴，有音者不必有辞，诗三百五篇，皆可弦歌，韩退之补亡《十操》，今之能琴者，亦尝诵毛诗韩文而为之勾剔揉摘者乎”。[③]即使对个别篇目偶有微词的朱彝尊，也称“《琴操》果非《诗》《骚》，微近乐府，大抵稍涉散文气。昌黎以文为诗，是用独绝”（朱彝尊《批韩诗》）。这种“笃于古制，以雅被俗”（任半塘语）的琴操体制确实贴合韩愈的诗文风格，而陈沆指出：“退之集中从无乐府骚七之篇，假设摹仿之什，代情拟古，例徒自乱，果何为者。”[④]《十操》的拟作在韩愈这里绝不仅是简单的乐府歌诗拟古，更是“以文明道”的具体实践，历代韩昌黎集也往往将其编入第一卷的“赋”类中。

其后，南宋曹勋、元代杨维桢、明代胡应麟、朱右、王世贞皆对《十

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1988，第300页。
② 王小盾：《隋唐音乐及其周边》，上海音乐学院出版社，2012，第53页。
③ （元）方回：《桐江续集》卷三十三，清文渊阁四库全书本。
④ 转引自钱仲联《韩昌黎诗系年集释》下册，上海古籍出版社，1984，第1143页。

操》进行了不同的回应和再拟作。曹勋致力于乐府创作，尤重古题考补，其《补乐府十篇》小序称："予读古史，见六代之乐，及览外传，自宓牺以至于商，皆有其名而亡其词……予志于古而不及见者也，因申其名义，补而发之。"[①] 而韩愈《十操》在其古乐府的拟补中发挥了典范价值，曹勋《琴操》并序曰：

> 唐韩愈依古述《琴操》十篇，词存而义不复概见，又声谱仅可传其仿佛，而莫知其由，是故悲思怨刺抑扬折中皆不切其言，夫所谓操者……大抵皆贤圣愤懑之所为作也，今依韩愈先后之次复述十首各冠其事于首篇云耳。[②]

序称韩愈拟辞是"依古述"之，且是"十篇"，再次提到次序先后皆依韩愈之作，可见韩愈《十操》曲辞对曹勋乃至后人拟作的规范定型之功。曹勋拟辞以四言为主，间用杂言骚体，取象措辞皆可见化用韩愈之处，比如《龟山操》：

> 龟之气兮，不能云雨，龟之枿兮，不中梁柱，龟之大兮，只以奄鲁。知将隳兮，哀莫余伍，周公有鬼兮，嗟归余辅。（韩愈）
>
> 龟之卉兮萋萋，龟之云兮霏霏，余之行兮迟迟。龟兮龟兮，鲁之所依。匪颠匪危兮，靡扶靡持。余之行兮，余心其悲。（曹勋）

又如《越裳操》：

> 于戏嗟嗟，非旦之力也，乃文王之德也。（《琴操》古辞）
>
> 雨之施，物以孳，我何意于彼为。自周之先，其艰其勤。以有疆宇，私我后人。我祖在上，四方在下。厥临孔威，敢戏以侮。孰荒于门，孰治于田。四海既均，越裳是臣。（韩愈）
>
> 彼云雨兮，曾莫之私。黍稷繁芜兮，草木其宜。田野不辟兮，其谁荒之。远人之思兮，其谁来之。其勤其施，惟先君之思。（曹勋）

---

① （南宋）曹勋：《补乐府十篇》序，《全宋诗》，北京大学出版社，1998，第21033页。

② （南宋）曹勋：《琴操》序，《全宋诗》，北京大学出版社，1998，第21036页。

与此同时，宋代乐府古题的拟作已基本完成徒诗化转向，当文人拟作完全脱离入乐奏唱，其效法范式便往往全部转向有限的解题本事和现存曲辞，从这方面来看，不管韩愈《十操》本身是“因诗成调”还是“因声度辞”，[①] 都为“十二操”的文人徒诗创作起到参照作用，促进了乐府的徒诗化进程也促使诗作为文体学概念的“琴操”逐渐演成。

曹勋之后，复有杨维桢作《琴操十五首并序》，序称：“《琴操》惟退之独步，子厚不敢作……余与永嘉李季和在吴下论古琴诗，季和酒酣，歌退之‘羑里操’，举酒属余曰：‘杨廉夫倔强，作汉魏人古乐府，亦能作昌黎伯《琴操》乎？’余激其挑，亟领曰：‘请题’，季和遂命‘精卫’而下凡九题。余明日赋毕，又明日复补退之‘履霜’‘残形’二操。”[②] 这里既将韩愈《十操》推为比较范式，同时，文中提及的“‘精卫’而下凡九题”，也暗示出时人或许有另一套操曲排列体系。此外又有王世贞拟十四操，在“十操”基础上又作“文王”“采薇”“采芝”“箕子”四操，仍用雅颂骚体，师法退之，而本无曲辞的《残形操》更基本沿袭退之拟辞的思致和笔风：

> 有梦维狸兮，而残其形，吉兮胡祥灾兮，而使我怦营，临深渊兮履薄冰，奉先人遗兮敢隳成。（王世贞）[③]
>
> 有兽维狸兮，我梦得之，其身孔明兮，而头不知。吉凶何为兮，觉坐而思，巫咸上天兮，识者其谁。（韩愈）

同样，明人朱右在《广琴操十首》序中称“题义因韩子之旧”，且末尾附郭公葵识曰：

> 古《琴操》十有二，韩子去其二而取蔡中郎《琴操》事迹作《十操》。予尝读而悲之，见韩子有志周孔而惜夫时不值也，特著其辞，以自表见。观其托意命言，实迈往代，比读朱君伯贤《广琴操》，其所见又出人意表，非徒拟而作也。[④]

---

① 这方面讨论可参王昆吾《隋唐五代燕乐歌辞研究》，中华书局，1996；张德恒、沈文凡《韩愈乐府歌诗创作刍论——以〈琴操〉十首为诠解对象》，《中山大学学报》2011年第2期。

② 《琴曲集成》第五集《琴书大全·曲调拾遗》，中华书局，2010，第285页。

③ （明）王世贞：《弇州四部稿》卷四诗部，明万历刻本。

④ （明）朱右：《白云稿》卷一骚赋，清文渊阁四库全书本。

据此可以看出，此前少有拟作的琴曲《十操》，在韩愈之后逐渐出现延续性的拟作，这些后人作品，虽染乎各自的家国兴亡之感，时序变换之寄寓，却从选目并序到体式内容，都显示出韩愈《十操》在操体琴曲歌辞拟作上的范式地位。而且，目前虽难考察《十操》在创作之初被乐与否等具体情况，但后世《谢琳太古遗音》《风宣玄品》《重修真传琴谱》等琴谱在辑录这十部琴曲时皆纷纷取用韩愈曲辞入乐，足以证明《十操》在后代琴曲乐府中并未流为徒诗，而且具有持久的奏唱生命力。若将明清琴谱中辑录的“十操”减字谱和所配歌辞结合进行演绎，定会发现更为鲜活的乐府风貌。如果没有韩愈《十操》的创作，“十操”乃至“十二操”的大部分琴曲可能都只存其目，笼统并称于《琴操》及相关征引中。韩愈的苦心拟作，使传说中的“十二操”以曲辞的形式将本事乃至曲韵得以演绎流传，并开启后人连篇拟作之先路。从韩愈《十操》起，一条拟文辞的“操”体琴曲脉络得以有组织地生发，而这条脉络的远源，正是《琴操》所称的“十二操”。所以，透过《十操》的拟作背景及历代评说，既可一窥“十二操”乃至《琴操》的成辑及其对琴道认同的寄托，又可考察《十操》在琴曲歌辞拟作源流上的开创之功，及其与后世琴曲创作和奏唱关系之互动。

承变之间：唐乐府《妾薄命》创作意识分析

（台湾）杨柔卿

（彰化师范大学国文学系 台湾 50007）

摘　要：乐府《妾薄命》为乐府佳丽47曲之一，收录于郭茂倩所编《乐府诗集·杂曲歌辞》。历代同题拟作，目前能见的文本数量约为汉2首、梁3首、唐17首、宋29首、金13首、元13首、明40首、清131首，共235首，近人仅对曹植与陈师道《妾薄命》进行过专门研究，实为可惜。其中，唐乐府《妾薄命》不乏李百药、杜审言、武平一、李白、卢纶、孟郊与张籍等名家之作，其题材含涉齐梁、公宴、艳、女性、宫体、怨与战争等，句式兼备齐言与杂言，体裁涵容古体与近体，女性境遇也较唐前多元，可视为唐乐府《长门怨》《阿娇怨》《倢伃怨》《长信怨》《娥眉怨》《怨诗》《怨歌行》《宫怨》《杂怨》《弃妇》《征妇怨》与《秦女卷衣》等集合体。本文拟由细读文本为径路，以“韵脚”、“语典”与“境遇”为视角，寻绎唐乐府《妾薄命》的创作意识，将考察结果归纳为“变与不变：声律观念的复古”、“拟作与用典：讽谏意识的回归”与“双性对应：薄命语境的同情共感”，以见唐人《妾薄命》在接受与重新诠释下，乃是有所承变的再创作。

关键词：曹植　李白　女性　声律　唐诗

作者简介：杨柔卿，女，1979年生，台湾彰化人，现为台湾彰化师范大学国文学系博士候选人。

一　前言

乐府《妾薄命》为（宋）郑樵（1004～1162）《通志·乐略》采录

“佳丽47曲”之一，[①] 亦曰《惟日月》，收录于（宋）郭茂倩（1041～1099）所编《乐府诗集·杂曲歌辞》。[②] 历代同题拟作，目前能见的文本数量至少为汉2首、梁3首、唐17首、宋29首、元13首、明36首、清135首，共235首。近人仅对（魏）曹植（192～232）与（宋）陈师道（1053～1101）《妾薄命》进行过专门研究，[③] 实为可惜。郭茂倩认为乐府在作者才思、风俗薄厚与新声的共同影响下，呈现个别风格与时代风貌。考察郭茂倩《乐府诗集》所收录的唐乐府《妾薄命》，不乏（唐）李百药（565～648）、（唐）杜审言（645？～708）、（唐）武平一（？～741）、（唐）李白（701～762）、（唐）卢纶（739～799）、（唐）孟郊（751～815）与（唐）张籍（约767～830）等名家之作，其题材含涉齐梁、公宴、艳、女性、宫体、怨与战争等，句式兼备齐言与杂言，体裁涵容古体与近体，[④] 女性境遇也较唐前多元，可视为唐乐府《长门怨》《阿娇怨》《班婕妤》《婕妤怨》《长信怨》《娥眉怨》《怨诗》《怨歌行》《宫怨》《杂怨》《弃妇》《征妇怨》与《秦女卷衣》等集合体。再者，唐乐府《妾薄命》或多或少呈现着诗人的个人境遇与学识见闻，乃于接受与重新诠释下，有所承变的再创作。廖美玉（1955～）探讨由创作到拟作的路径时，指出：

> 在个人的切身经历之外，从阅读前人作品中发挥拣选与扬弃的思辨能力，藉由接受、诠释与创作的同步开展，使历史的概念与自己的概念融合成共同视界，作者/作品/读者—作者/作品彼此交织互涵，作品与实境是诗人感兴的双派源头，在虚实交涉中呼应、召唤人类的记忆，从而建构跨时代与跨地域的集团意识。[⑤]

---

① （宋）郑樵著，王树民点校《通志·乐略》第1卷，中华书局，1995，第915页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷六十二，台北里仁书局，1999，第902～908页。为避繁琐，以下引用文本凡出自本书者，随文只注卷页。

③ 此处仅以乐府《妾薄命》为研究范围，他题如：《妾薄命行》、《妾薄呈文山道人》、《妾薄命集李》、《薄命妾》、《古薄命》、《薄命妇》、《薄命女》、《薄命曲》与《妾薄命叹》等，或他体如：《鹧鸪天·薄命妾辞》、小说《妾薄命》与新诗《妾薄命》等，均不列入讨论。

④ 葛晓音：《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第157～158页；蔡振念：《论唐代乐府诗之律化与入乐》，《文与哲》2009年第15期，第75页。

⑤ 廖美玉：《夜未眠的经验复制：由创作到拟作的径路》，《中古诗人夜未眠》，台南：宏大书局，2002，第112～113页。

蔡英俊（1954~）认为“拟古”与“用事”显示作者试图将时间上的“过去”拉向“现在”的自觉，使“过去”能与作者当下所属的“现在”具有一种“同时代性”，并以此唤起造就一种文化上的集体意识，因而使事用典不仅只为修辞法，极可能是具有关键诗意的一部分。[①] 因此，本文拟由细读文本，以“韵脚”、“语典”与“境遇”为视角，寻绎唐乐府《妾薄命》的创作意识。

二　变与不变：声律观念的复古

乐府《妾薄命》应属娱乐性音乐，其创作方式可能是依曲度句，[②] 以清乐为音乐形态的拟作现象至唐代未有太大的改变，如：汉乐府《妾薄命》可能是清乐，[③] 初盛唐乐府《妾薄命》也可能是清乐，[④] 中晚唐乐府《妾薄命》则可能已杂入燕乐等。郭茂倩《乐府诗集》所收录的乐府诗《妾薄命》及任中敏（1897~1991）与王小盾（1951~）《隋唐五代燕乐杂言歌辞集·副编》所收录的（唐）常理（740？~？）《妾薄命》，[⑤] 均为可歌之作。从歌诗的角度研究唐诗，可以使我们对唐诗研究的许多问题作出新的解释。[⑥] 声律是歌诗的生命，[⑦] 须讲究声韵问题，讲求声情相应，却又不能拘泥于声律，以免窒塞天机。[⑧]

唐乐府《妾薄命》韵脚的声调变化可归纳为三：曼声协律、平仄相应与仄声短促。前二者，若视为乐府《妾薄命》声律的正体；后者，则可视为变体。这三种体例对于唐后乐府《妾薄命》的拟作与创作带来了不小的影响。

（一）曼声协律

唐前及唐乐府《妾薄命》多押平声韵，而近体诗也喜欢用平声做韵

---

① 蔡英俊：《“拟古”与“用事”：试论六朝文学现象中“经验”的借代与解释》，见李丰楙编《文学、文化与世变》，台北：中研院中国文哲研究所，2002，第75页。

② 钱志熙：《汉魏乐府的音乐与诗》，大象出版社，2000，第167页。

③ 王淑梅：《魏晋乐府诗研究》，社会科学文献出版社，2013，第246页。

④ 葛晓音：《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，第147~148页。

⑤ 任半塘、王昆吾：《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，巴蜀书社，1990，第1020页。

⑥ 吴相洲：《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，北京大学出版社，2004，第4页。

⑦ 谢云飞：《文学与音律》，台北：东大图书股份有限公司，1994，第14页。

⑧ 龙榆生：《读我的诗》，收入张晖《龙榆生全集》卷九，上海古籍出版社，2015，第278页。

脚，因为平声是一个长音，便于曼声歌唱，[①] 其声情哀而安，音感轻迟，音长而空。（南朝梁）刘勰（465~522）《文心雕龙·乐府》云：

> 暨武帝崇礼，始立乐府，总赵代之音，撮齐楚之气，延年以曼声协律。[②]

汉梁乐府《妾薄命》中，仅曹植《妾薄命》（日月既逝西藏）呈现韵脚平仄递用的音韵相应情形，其余4首均用平声韵。黄节（1873~1935）分析曹植《妾薄命》韵脚发现“鱼、虞、歌、支、微、尤、纸”与“阳、寒、删、庚”等韵母通押，以上韵脚均为平声韵。[③] 唐乐府《妾薄命》用平声韵者，约12首，如：李百药《妾薄命》、杜审言《妾薄命》、崔国辅《妾薄命》、武平一《妾薄命》、常理《妾薄命》、李端《妾薄命》（玉垒城边争走马）、李端《妾薄命》（自从君弃妾）、孟郊《妾薄命》、卢纶《妾薄命》、胡曾《妾薄命》、王贞白《妾薄命》与卢汝弼《薄命妾》等。王力（1900~1986）认为唐乐府受近体诗影响，多少掺杂着近体诗的平仄、对仗或语法等。[④] 或许，近体诗部分地接受了乐府诗曼声协律的观念。

此外，曼声协律的观念也得到唐后诗人普遍性的接受。唐后乐府《妾薄命》以曼声协律者，约100首，历代均有拟作，如：（宋）陈师道《妾薄命》、（元）毛直方（约1279前后在世）《妾薄命》、（明）李梦阳（1473~1530）《妾薄命》、（明）王世贞（1526~1590）《妾薄命》、（清）方孝标（1618~?）《妾薄命》、（清）施闰章（1618~1683）《妾薄命》等。

唐乐府《妾薄命》多押平声韵明显受到汉梁乐府《妾薄命》的影响，可视为声律拟古的特征，呈现诗人复古的声律意识。

（二）平仄相应

唐乐府《妾薄命》平仄相应的音韵特征相异于近体诗，可视为自然音韵节奏的保留或复古。（清）陈祚明（1623~1674）《采菽堂古诗选》评曹植《妾薄命》亦言：

---

① 王力：《汉语诗律学》，上海教育出版社，1988，第7页。
② （南朝梁）刘勰，范文澜注《文心雕龙注》卷二，台北：学海出版社，1980，第101页。
③ 黄节：《汉魏乐府风笺》卷十五，台北学海出版社，1983，第193、198~199页。
④ 王力：《汉语诗律学》，上海教育出版社，1988，第304页。

六言易得矫劲，难为曼声。此篇于曼声之中又有促节。[①]

曼声即平声，促节即仄声。唐前及唐乐府《妾薄命》除了多押平声韵外，也出现平仄递用的音韵相应情形，如：曹植《妾薄命》（日月既逝西藏）、刘元淑《妾薄命》、李白《妾薄命》、李端《妾薄命》（忆妾初嫁君）、权德舆《薄命篇》与张籍《妾薄命》等。此外，唐后乐府《妾薄命》采平仄相应的音韵特征者，约有28首，如：（宋）梅尧臣（1002~1060）《妾薄命》、（宋）苏轼（1037~1101）《薄命佳人》、（宋）陆游（1125~1173）《妾薄命太白作此篇言长门宫事，予反之》、（元）宋无（1260~1340）《妾薄命》、（元）杨维桢（1296~1370）《妾薄命》、（明）袁宏道（1568~1610）《妾薄命》及（清）吴绮（1619~1694）《妾薄命》等。可见，平仄相应的声律观念也得到唐后诗人的接受。

王力说初唐诗人诗歌用韵和汉魏六朝一样，未曾以韵书为标准，诗人可以顺着自然的语音去押韵，方音的差异自然会在诗歌中留下痕迹；开元天宝以后，用韵才完全依照韵书，虽然有人反抗这种拘束，仍不敌科举功令的势力。[②] 耿志坚（1952~）则指出李白《妾薄命》五言16句，4句一节，韵脚声调以入声、平声、平声、上声的转韵排列呈现其音乐律动。[③]

音乐是有妙韵的声音，天籁则是人间最美善的音乐的代名词，这便是诗歌声律要求往往强调源于自然发声原理的缘故。[④] 音节间音高的调配必须适宜，才能使文句成为幽美或优美的音律。[⑤] 顺着自然语音押韵，或许，正是创作或拟作乐府《妾薄命》时不想改变的声律观念。

（三）仄声短促

音节短促是仄声韵的声音特征，仄声包含上声、去声与入声。（明）

---

① （清）陈祚明评选，李金松点校《采菽堂古诗选》卷六，上海古籍出版社，2008，第172页。

② 王力：《汉语诗律学》，上海教育出版社，1988，第4~5页；王力：《王力语言学论文集》，商务印书馆，2003，第5页。

③ 耿志坚：《李白“乐府诗”押韵的音律之研究》，收入吴相洲编《乐府学·第9辑》，社会科学文献出版社，2014，第258页。

④ 罗时进：《李白“薄声律”本义与“将复古道”的诗学实践》，《文学评论》2017年第2期，第181页。

⑤ 谢云飞：《文学与音律》卷一，台北：东大图书股份有限公司，1994，第20页。

释真空《讶四声》云：

> 上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏。[①]

唐乐府《妾薄命》出现一首以仄声为韵的拟作，即全用上声的李咸用《妾薄命》。这种中晚唐才出现的声律变体，也影响了唐后乐府《妾薄命》的拟作及创作。唐后乐府《妾薄命》以仄声为韵者，如：以上声为韵的（宋）白玉蟾（1194～1229）《妾薄命》（长天云茫茫）与（清）张乔（1615～1633）《妾薄命》等，以去声为韵的（宋）梅尧臣（1002～1060）《妾薄命》与（清）陈锡金（1867～1935）《妾薄命》等，以入声为韵的（宋）郭祥正（1035～1113）《妾薄命》、白玉蟾《妾薄命》（妾居西北方）及（明）高启（1336～1374）《妾薄命》等。

乐府《妾薄命》的声律变体自中晚唐开始，历经宋、元、明、清与当代，均有拟作或创作。这个创作观念，可视为不合乎乐府《妾薄命》的声律传统，可视为创新，也可以反映诗歌音韵的时空变异性，或许更可以视为诗人内在情志曲线的投射。

三　拟作与用典：讽谏意识的回归

杜审言与李白《妾薄命》均有诗评指出其有含蓄讽谏之意。（清）黄生《唐诗摘钞》评杜审言《妾薄命》云："此诗怨而不怒，深得风人之旨"，[②]"风人之旨"即含蓄讽谏之意。李白《妾薄命》沿袭以往歌咏弃妇的主题，却把弃妇的悲哀上升为人类普遍悲哀，表现了批评社会与维护人伦的讽谏意识，[③]亦有讽谏唐玄宗专宠武惠妃的说法，（元）萧士赟（？～741）补注《分类补注李太白诗》评云："太白之诗，其旨出于《国风》，往往寄兴深远，欲言时事，则借古喻今。此诗虽言汉武之事，而意则实在于明皇、王后也。"[④]

---

① （明）释真空：《新编篇韵贯珠集》，见《四库全书存目丛书》第二百一十三册，台南：庄严文化事业有限公司，1997，第531页。

② （清）黄生著，李媛校点《唐诗摘钞》，见《黄生全集》第三册卷一，安徽大学出版社，2009，第14页。

③ 吴相洲：《乐府歌诗论集》，商务印书馆，2013，第61页。

④ （唐）李白著，（宋）杨齐贤注，（元）萧士赟补注《分类补注李太白诗》第五十七册卷四，第601页。

（清）吴乔（1610~1694）《围炉诗话》亦评："《妾薄命》，刺武惠妃之专宠也。"[1] 杜审言与李白《妾薄命》何以含有讽谏意识？葛晓音（1946~）指出李白《妾薄命》为五古，歌咏长门阿娇，以反差极大的对比、谚语式比喻、训诫式的结论等汉魏乐府诗的写法，深化了主题，写得比曹植《妾薄命》还古朴，是其"将复古道"的创作实践。[2] 长门阿娇典出自司马相如《长门赋》或（梁）柳恽（465~517）乐府诗《长门怨》（卷 42，页 621），是宫怨的起源，也是唐乐府《妾薄命》常被引用的故事。此后，宫怨诗人在同情失宠后妃的同时，往往将自己投射为君王的女人。[3] 或许，以语典为视角可用以说明唐乐府《妾薄命》拟作或创作具有讽谏意识。

（一）夜宴浮靡场景的失落

现存最早的乐府《妾薄命》为曹植所作，可能是古题，[4] 目前所见内容似为断编残简。[5] 曹植《妾薄命》可见汉赋中乐舞百戏的"水嬉"、"优戏"、"盘舞"与"巾舞"等表演艺术，[6] 延续汉赋的讽谏传统。其豪华奢靡的贵族夜宴场景的铺叙显然不是来自于乐府民歌，而是有意识地借鉴汉赋的夸张铺陈，含蓄地表现讽谏之意。

水嬉，即水戏，包含泛舟、引棹而歌、拾贝、总会仙倡等戏剧、舞蹈与音乐表演：

> 携玉手，喜同车，比上云阁飞除。钓台蹇产清虚，池塘灵沼可娱。仰泛龙舟绿波，俯擢神草枝柯。想彼宓妃洛河，退咏汉女湘娥。
>
> （卷 62，页 902）

歌辞近似（汉）张衡（78~139）《西京赋》"乐《北风》之同车"、"旋憩

① （清）吴乔：《围炉诗话》，丛书集成续编本卷二，台北：艺文印书馆，1970，第 7 页。

② 葛晓音：《论李白乐府的复与变》，见其《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，第 165 页。

③ 廖美玉：《夜未眠诗中的三种女性活动类型》，见其《中古诗人夜未眠》，台南：宏大书局，2002，第 252~254 页。

④ 萧涤非：《魏乐府——附吴·概论》，见《汉魏六朝乐府文学史》，台北长安出版社，1976，第 116 页。

⑤ 〔英〕K. P. K. Whitaker, "Tsaur Jyr's Song of the Ill-Fated Lady 曹植：妾薄命行"：526~528。

⑥ 李建民：《散乐的内容及其性质》，见《中国古代游艺史：乐舞百戏与社会生活之研究》，台北：东大图书股份有限公司，1993，第 146~179 页。

乎昆明之池”、“于是命舟牧，为水嬉。浮鹢首，翳云芝。垂翟葆，建羽旗”与“感河冯，怀湘娥”等。[①] 而“同车”、“灵沼”及“汉女”，均为《诗经》成辞，想象洛河宓妃与众女神的绰约舞姿与咏歌之声。

优戏，揭示夜宴主题，亦为夜宴高潮，同时预示宴曲将终。宾客疑惑“进者”的身份，原来是主人之妻走进宴会空间，以“齐姜”之典点出此位女性地位尊贵：

> “进者何人?”“齐姜。”恩重爱深难忘。召延亲好宴私，但歌：“杯来何迟!”客赋：“既醉!”言：“归!”主人称：“露未晞!”
>
> （卷 62，页 902）

“进者”具有警醒与讽谏功能，可惜主人无意从善。尾声则听闻主人醉语，留客再饮之意浓厚。惋惜欢饮达旦的夜宴即将结束，宾客已醉或将醉，齐声说归。言者有意，听者无情。

高雅飘逸的盘舞与巾舞的表演实况，有如（汉）枚乘（？～前 140）《七发》、（汉）司马相如（前 179～前 117）《上林赋》、（汉）傅毅（？～约 90）《舞赋》或张衡《两京赋》等汉赋铺叙，这当然显示着当时社会的繁荣与国力的强盛，亦可见其时歌舞艺术水平之高与表演者的表演才华：[②]

> 主人起舞娑盘，能者穴触别端。腾觚飞爵阑干……袖随礼容极情，妙舞仙仙体轻……齐举金爵翠盘，手形罗袖良难……御巾裹粉君傍，中有霍纳都梁，鸡舌五味杂香。
>
> （卷 62，页 902）

夜宴时，宴会主人酒酣起舞，舞妓技艺不凡，歌舞酒筵规模盛大，巾香鬓影，富丽堂皇。“盘”“觚”“爵”均为舞具，盘舞是汉代杂舞。[③]（明）钟

① （梁）萧统，（唐）李善等注《六臣注文选》，四部丛刊初编本第三百九十九册卷二，台湾商务印书馆，1965，第 56～57 页。

② 赵敏俐：《汉代社会歌舞娱乐盛况的文献考察》，见《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第 39～40 页。

③ 廖蔚卿：《南北朝乐舞考》，见《中古乐舞研究》，台北：里仁书局，2006，第 238 页。

惺（1574~1625）、（明）谭元春（1586~1637）辑《古诗归》评“能者穴触别端”句，云：“《三都》、《两京》中，叙舞尽情，不外此六字。”[①] 除了视觉描摹外，霍纳、都梁与鸡舌等来自外夷的香料，增加了夜宴的嗅觉香氛。

梁唐乐府《妾薄命》已不见戏剧、舞蹈与音乐等表演艺术的实境铺叙，只见代女性立言的独白诉愿，怨而不怒，尔雅温厚。

（二）喜用汉赋与乐府语典

喜用语典是乐府诗《妾薄命》的写作特色，有别于汉乐府民歌的直陈其事、直抒其情，是知识分子的创作与拟作特色。[②] 语典的拣选运用为诗人的理性与感性思维融通后的具体呈现，是有意识地拣选富含历史概念并且能与一己概念融合的语言，在自己的作品中得以形塑成简明、深长、开阔与韵味的诗的意境，用以唤起读者的旧经验的修辞方法。[③] 唐代诗人熟谙文献，拟作《妾薄命》过程中常常援引文史典故入诗，以期达到委婉讽谏的政治功能。梁乐府《妾薄命》拟作均未见汉赋与乐府语典，正可借此观察唐乐府《妾薄命》讽谏意识的承变现象。

不仅李白，李百药、杜审言、李端、（唐）胡曾（840? ~?）与（唐）卢汝弼（870? ~940?）等诗人拟作亦用长门阿娇故事，此乃唐前乐府《妾薄命》所未见。此外，排斥胡乐、俚俗与艳冶的乐歌，曾上表建议唐中宗罢遣朝廷在两仪殿与承庆殿表演胡乐的现象的武平一，[④] 其《妾薄命》女主人公姿态美若湘江女神：

> 有女妖且丽，徘徊湘水湄。……洛川昔云遇，高唐今尚远。
>
> （卷 62，页 904）

透过生活场域的描摹，联系曹植《洛神赋》与宋玉《高唐赋》语典，在虚

---

① （明）钟惺、（明）谭元春辑《古诗归》，续修四库全书本第一千五百八十九册卷七，上海古籍出版社，2005，第 430 页。

② 语典，即词语、语句及典故。李金坤《唐人对〈风〉〈骚〉精神之融通》，见《风骚诗脉与唐诗精神》，中国社会科学出版社，2015，第 223 页。

③ 〔日〕前野直彬等：《中国文学概论》，洪顺隆译，台北：成文出版社，1980，第 15 页。

④ （宋）宋祁：《新唐书武平一传》，收入（唐）武平一，陶敏辑校《景龙文馆记》，中华书局，2015，第 159~161 页。

实空间交织中，想见跨地域与跨时代的时空反思。此诗，亦用《陌上桑》、（汉）班倢伃《怨歌行》（卷62，页616）、曹植《妾薄命》与萧纲《妾薄命》等乐府语典。

喜用乐府语典也是唐乐府《妾薄命》的创作现象。崔国辅《妾薄命》前二句透露主人公的身份是后宫嫔妃，后二句则将现实生活中不能实现的想望叙述得淋漓尽致：

虽入秦帝宫，不上秦帝床。夜夜玉窗里，与他卷罗裳。

（卷62，页904）

（唐）殷璠（？～741）编《河岳英灵集》评崔国辅乐府诗云："国辅诗，婉娈清楚，深宜讽味。乐府数章，古人不及也。"[①] 崔国辅《妾薄命》亦可视为柔媚婉娈，含蓄讽谏之作。孟郊的复古意识，上承陈子昂、元结，重新推崇建安风骨，文学实践上以大量拟作乐府古题著称，[②] 其《妾薄命》精确婉转，具有古乐府气象之拟作，诗中主人公婚前身份也是歌妓，失婚的原因则是无子，用乐府古辞《上山采蘼芜》语典：[③]

青山有蘼芜，泪叶长不干。空令后代人，采掇幽思攒。

（卷62，页906）

古人相信蘼芜能使女性多子，于诗中则隐含女性无子惨遭七出的窘况。（宋）曾季貍（751～815）《艇斋诗话》评云："孟郊、张籍，一等诗也。唐人诗有古乐府气象者，惟此二人。但张籍诗，简古易读；孟郊诗，精深难窥耳！孟郊如《游子吟》《列女操》《薄命妾》《古意》等篇，精确婉转，人不可及也。"[④] 孟郊重视意象的营造，以"十指弦""千万弹""新

① （唐）殷璠：《河岳英灵集》，四部丛刊初编本第四百零五册中卷，台湾商务印书馆，1965，第32页。

② 蒋寅：《孟郊创作的诗歌史意义》，《华南师范大学学报（社会科学版）》2005年第2期，第52～60页。

③ （南朝陈）徐陵编，（清）吴兆宜注，（清）程琰删补《玉台新咏笺注》上册卷一，中华书局，1985，第1～2页。

④ （宋）曾季貍：《艇斋诗话》，见（清）何文焕、（清）丁福保编《历代诗话统编》第二册，北京图书馆出版社，2003，第368页。

声至”“故声残”等音乐意象为核心，不断向外扩散，形成无限裂变的格局，直陈女主人公故事，形象栩栩如生。[①]（唐）权德舆（759~818）为贞元后期诗坛的新台阁诗人领袖与文坛盟主，不但谙熟经典、博通古今，还是是非分明、敢于持论的气节之士，在政坛与文坛都具有影响力。年少时，曾与李白学作乐府诗，李白“授以古乐府之学，且以瓌琦轶拔为己任”。其《妾薄命篇》用乐府古辞《陌上桑》语典（卷28，页410~411），云：

丽质全胜秦氏女，藁砧宁用专城居。

回忆往昔，约莫十来岁的娇羞可爱青春的女性主人公，生活在河北邯郸通衢大道旁的青楼中，过着不经世事、赏花弄草的日子。运用“青”“碧”“绿”等颜色字，满溢着青春与生机。日居月诸，有女怀春。十六余岁的主人公拥有婵娟玉貌，自矜容貌不仅胜于花，还胜于乐府诗《陌上桑》中的秦氏女罗敷，身上所佩戴的首饰与日常所用物品亦为高级品。时光持续流逝，年岁渐长的女主人公独居在珠光宝气的青楼。良人在外远征，归期不定，女主人公常独守空闺，患得患失，委屈落泪，饱受离别之苦。此外，（唐）曹邺（816~?）与王贞白《妾薄命》则用乐府古辞《陌上桑》（卷28，页410~411）语典。

为何唐代诗人喜用汉赋与乐府语典？可能是繁荣富庶、国势强盛的唐代与汉代相似，援古鉴今。正如龙榆生（1902~1966）品评（唐）王昌龄（698~756）那些缠绵悱恻的宫怨或闺怨诗时说：

这类的题材，是有它的历史背景的，也可以说是根据人道主义，替一般幽闭深宫以及丈夫远征而自己在家里守着活寡的女子们抱不平，才这样托辞以讽，前者是由于反对宫女制度，后者是由于反对黩武主义出发。[②]

诗总是用很含蓄的语言表达复杂的意念，托辞以讽不但是中国古典诗传统的创作手法与诠释原则，也成为一种政治伦理，[③] 而语典则是解密诗

① 吴相洲：《论孟郊诗的表述方式》，见《乐府歌诗论集》，第349页。

② 龙榆生：《女性与诗歌》，见张晖编《龙榆生全集》卷九，上海古籍出版社，2015，第305页。

③ 蔡英俊：《古典诗歌意义的构成方式》，《清华中文学报》2009年第3期，第43~45页。

意的重要线索。《诗经》是讽谏之作，讽谏是汉赋的主体，[1] 其讽谏的对象是政治时事的主导者或不合理的政治社会现象；[2] 乐府诗则有观风俗、知薄厚的政治功能。或许，唐乐府《妾薄命》引汉赋与乐府语典入诗的写法是古之遗风或讽谏意识的延续，也是知识分子挫折感的延续。[3] 此外，诗中的女性境遇隐约符应着知识分子的薄命意识。

四　双性对应：薄命语境的同情共感

唐乐府《妾薄命》在情感层面上表现作者对摹拟对象的生活与境遇的认同，[4] 此处所指涉的摹拟对象有二：女性主人公与男性诗人。为什么唐乐府《妾薄命》同时关切女性与男性境遇？或许可由“妾薄命”谈起。（汉）许慎（约58~约147）《说文解字》释“妾”字云：

> 有罪女子，给事之得接于君者。从辛女。《春秋传》云：“女为人妾。”妾，不娉也。[5]

段玉裁注“辛女”，云：“辛女者，有罪之女也。”[6] 按（周）左丘明（前556~前451）《左传·僖公十七年》中，卜招父曰：“男为人臣，女为人妾。”[7]（汉）司马迁（前145~前86）《史记·越王句践世家》中，越王句践也说：“句践请为臣，妻为妾。”[8] 又《礼记·内则》曰：“聘则为妻，

① 简宗梧：《汉赋文学思想源流》，见《汉赋源流与价值之商榷》，台北：文史哲出版社，1980，第33页。

② 朱我芯：《唐前诗歌讽谕传统》，见《中国诗歌讽谕传统：兼论唐代新乐府》，台湾师范大学出版中心，2015，第19页。

③〔德〕Hellmut Wilhelm：《学者的挫折感：论“赋”的一种型式》，收入〔美〕Benjamin Schwartz 等著，《中国思想与制度论集》，刘纫尼等译，台北：联经出版事业股份有限公司，1976，第403~42页。

④ 蔡英俊：《“拟古”与“用事”：试论六朝文学现象中“经验”的借代与解释》，见《文学、文化与世变》，第75页。

⑤（汉）许慎，（清）段玉裁注：《说文解字》，台北：书铭出版公司，1997，第103页。

⑥（汉）许慎，（清）段玉裁注：《说文解字》，台北：书铭出版公司，1997，第103页。

⑦（周）左丘明传，（晋）杜预注，（唐）孔颖达疏，（清）阮元编《左传注疏》，十三经注疏本卷十四，台湾艺文印书馆，1997，第237页。

⑧（汉）司马迁著，泷川龟太郎考证《史记会注考证》卷四十一，台北：文史哲出版社，1993，第652页。

奔则为妾。"[①] 归纳以上各说，汉代的妾已有几种解释：一是有罪女子入宫服事君王；一是臣与妾并称，都是服事君王的人。这两种都是从君权的角度来说。另一种则是从家庭的角度，非婚姻关系的女子也称为妾。不论哪一种解释，妾都是属于弱势的一方，故以"薄命"形容。"妾薄命"一语，则始见于班固《汉书·孝成许皇后传》。汉成帝专宠赵飞燕，减省后宫椒房掖庭用度，许皇后面对缩减待遇的声浪，上书自叹薄命：

妾薄命！端遇竟宁前。竟宁前于今世而比之，岂可耶？[②]

意指缩减皇后礼制的措施太过匆促，竟然没能遇上元帝之前的好日子。（清）朱乾（？~1777）《乐府正义》云："《妾薄命》其事出《汉书·许皇后传》。"[③] 亦可佐证。唐诗中用以表述女性薄命境遇者，则如：（唐）宋之问（约 656~712）《王昭君》云："薄命由骄虏，无情是画师"（《全唐诗》，册 2，卷 52，页 644）、（唐）乔知之（？~697）《下山逢故夫》云："妾身本薄命，轻弃城南隅"（《全唐诗》，册 3，卷 81，页 873）、（唐）王昌龄（698~756）《长信秋词五首之四》云："真成薄命久寻思，梦见君王觉后疑"（《全唐诗》，册 4，卷 143，页 1445）等。至于表述男性诗人薄命意识者，在唐代已非偶见。[④]（唐）白居易（772~846）《李白墓》云"但是诗人多薄命"（《全唐诗》，册 13，卷 440，页 4905），正是以读者接受视角，以薄命感慨李白的文名与坎坷不遇的相悖际遇，同时表达敬慕之作。[⑤] 由此可知，薄命为人生不如意、没有选择权或决定权的人们的共同感受，没有性别上的分野。然而，境遇却因时代环境而有别。

（一）唐前乐府《妾薄命》的薄命境遇

汉乐府《妾薄命》目前仅见曹植之作，其女性主题诗歌中的主人公不

① （汉）郑玄注，（唐）陆德明释文，（唐）孔颖达疏，（清）阮元编《礼记注疏》，十三经注疏本卷二十八，台湾艺文印书馆，1997，第 539 页。

② （汉）班固著，（唐）颜师古注，王云五主编《汉书》，台湾商务印书馆，2010，北宋景佑刊本，《外戚传》卷九十七，第 1224 页。

③ （清）朱乾著，兴膳宏解说《乐府正义》卷一，京都：同朋舍株式会社，1980，第 12 页。

④ 〔日〕二宮俊博：《白居易に於ける詩人薄命の認識について（關於白居易詩人薄命的認識）》，见《中国文学论集》第 8 号，1979 年 9 月 30 日，第 28~58 页。

⑤ 〔日〕静永健著《白居易写讽谕诗的前前后后》，刘维治译，《白居易与李白墓》，中华书局，2007，第 180~181 页。

是思妇与弃妇，就是失婚或浪迹江湖等爱情与婚姻不如意的女性，而《妾薄命》却以歌舞散乐等宴会娱乐内容为主，再现着衣香鬓影、觥筹交错等场景，红颜薄命之意见于言外。（唐）吴兢（670～749）《乐府古题要解》云：

> 曹植“日月既逝西藏”，盖恨宴私之欢不久；如梁简文“名都多丽质”，伤良人不返，王嫱远聘，卢姬嫁迟也。嫱，即王昭君也。[①]

（清）朱乾（503～551）《乐府正义》评曰：“通首不言薄命，而薄命自见。”[②] 曹植《妾薄命》提及二种女性境遇：一是甄氏失宠，言爱情无常之悲凉；一是把欢乐带给别人、把悲伤留给自己的“妓”。[③] 曹植《妾薄命》所感慨的“燕私之欢”，原指古代祭祀后的同族亲属私宴，有亲骨肉的意思，其欢不久则不能亲。又举萧纲《妾薄命》为例，说明都会女子的独守空闺，以及王昭君远嫁异域，魏武帝宫人要到明帝崩后才出嫁等故事，可见女性薄命故事的日益多元。

梁乐府《妾薄命》以降，女性境遇成为固定的书写模式。[④] 梁乐府《妾薄命》可见“良人不返”、“良人远征就义”与“独守空闺”等三种女性境遇。（梁）萧纲（503～551）《妾薄命》写法全然不同于曹植，已将主题聚焦于已婚女性的薄命境遇上，并且引用王昭君、卢姬、鲁秋洁妇与汉武帝卫皇后等汉代女性故事佐证，绮靡之风十足。齐梁宫体诗的流行与吴歌西曲的传唱，推动了梁代诗人对女性题材的关注。[⑤] （梁）刘孝威（496～549）《妾薄命》叙述一名已婚女性遭逢良人生前南北远征，最后战死异乡的薄命境遇。女主人公与良人即使天人两隔，心意仍冥契无间，显现其坚贞。（梁）刘孝胜（？～554?）《妾薄命》叙述一名已婚女性即使具

---

① （唐）吴兢：《乐府古题要解》，四库全书存目丛书本下卷，台南：庄严文化事业有限公司，1997，第11页。

② （清）朱乾：《乐府正义》，域外汉籍珍本文库本卷十二，西南师范大学出版社、人民出版社，2013，第14页。

③ 廖美玉：《夜未眠的经验复制：由创作到拟作的径路》，见《中古诗人夜未眠》，台南：宏大书局，2002，第341～342页。

④ 韩宁：《初唐乐府诗创作与诗歌史演进关系》，见《初唐乐府诗研究》，社会科学文献出版社，2013，第243～244页。

⑤ 王志清：《齐梁重要乐府类型的发展和新变》，《齐梁乐府诗研究》，社会科学文献出版社，2013，第197、266页。

备妇德、妇言、妇容、妇功与文采，仍不幸丧子、良人有新欢而独守空闺的薄命境遇。不过，女主人公仍相信良人会有回心转意的一天，提醒自己切勿埋怨。

（二）唐乐府《妾薄命》的薄命境遇

唐乐府《妾薄命》承袭梁乐府《妾薄命》的女性主题，也采取内容呼应题面的创作策略，不过仅书写一对一的关系，即男与女、夫与妻，也用以比拟君与臣，或者是表演者与观众，未涉及家庭、娘家等题材，[①] 属于双性对应之作。此外，唐乐府《妾薄命》的女性境遇也较唐前多元，以下将依诗中女主人公的爱情状态对照男性诗人境遇进行考察。

1. 晚嫁与媒氏相轻

（唐）王贞白（875~958）《妾薄命》的女性境遇遥相呼应着萧纲《妾薄命》中卢姬嫁迟与王昭君为画师所误而远嫁故事，相异之处为“媒氏”一角的设定（卷62，页908）。诗中反映唐代的社会现象：能歌善舞、未满十五岁的“秦娥”是婚姻市场中的胜犬；反之，专修“妇德”、日渐老大的女主人公是败犬。“公卿”是女主人公的理想对象，亦可视为男性诗人所仰望的君王。“媒氏”不但是婚姻介绍者，亦为引荐者，只可惜无论是对于女主人公或是男性诗人而言，“媒氏”并非贵人，而是罪人。女主人公的个人条件不合乎时代好尚，正如男性诗人的才德未能赢得君心。

2. 期待宠幸的梦与愁

李百药、崔国辅、武平一与（唐）李咸用（873？~？）《妾薄命》的女主人公均流露出期待君王宠幸的心境，女主人公似乎为男性诗人的投射。女主人公的爱情就像唐代诗人的政治热情，后宫的爱情游戏就像殿堂的政治游戏，失宠的后妃就像失意的诗人，其幸与不幸全仰赖着君王，因君王而哭而笑、或生或死。[②] 于是，诗人的牢骚不平借由君王的女人一角倾吐。

李咸用《妾薄命》首句直言薄命，为唐前及唐乐府《妾薄命》少见。

---

① 陈弱水：《隋唐五代的妇女与本家》，见《唐代的妇女文化与家庭生活》，台北：允晨文化实业股份有限公司，2007，第25页。

② 廖美玉：《夜未眠诗中的三种女性活动类型》，见《中古诗人夜未眠》，台南：宏大书局，2002，第256~259页。

女主人公等待君王宠幸的急切表达得不但生活化，还认为自己的存在“不及宫中水”，其间的感叹，声声如流水（《全唐诗》，册 19，卷 644，页 7383）。为何女主人公的爱情如此卑微？想必是诗人对家国的一片赤诚，对君王而言也是微不足道吧！

杜审言《妾薄命》、李端《妾薄命》（忆妾初嫁君）、常理《妾薄命》与胡曾《妾薄命》女主人公均为失宠者。李端《妾薄命》（忆妾初嫁君）女主人公未嫁时，是举国闻名的时尚教主：

> 折步教人学，偷香与客熏。容颜南国重，名字北方闻。
>
> （卷 62，页 907）

初嫁时，貌美如花，与夫君亲密无间。婚后，良人有了新欢，只见新人，不见故人，女主人公失意憔悴，不再留心装扮，始诉薄命境遇：

> 新人莫恃新，秋至会无春。从来闭在长门者，必是宫中第一人。
>
> （卷 62，页 907）

结尾处，如警钟般提醒新人总有年华老去，陷入被后至者取代的循环报应。末二句，在幽怨之中，仍不忘肯定自己曾是当年极受尊宠之人。或许，失意诗人借由对红颜佳人的肯定、向往与追求，进一步地把自我投射为佳人，宛如西方的自恋情结，在心中引发同情、融入与升华等活动，从而获得自我价值感，以及对美与善的肯定与坚持。[①] 常理《妾薄命》则叙述女主人公年轻貌美，娇小惹人怜爱，却在步入婚姻之后，发觉所遇非人，常心生战栗。

李白、李端与孟郊《妾薄命》女主人公均为失婚者，失婚后颜色憔悴。李白明确指出“以色事他人，能得几时好”的警策。然而，李端《妾薄命》（玉垒城边争走马）未言及女主人公被弃原因，诗中的她在失婚后，选择重操歌妓旧业。（卷 62，页 907）李端《妾薄命》（自从君弃妾）女主人公则怨诉：

---

① 廖美玉：《中国古典诗歌中的自我放逐意识：由几首“佳人”诗谈起》，《成大中文学报》1992 年第 1 期，第 216 页。

自从君弃妾，憔悴不羞人。唯余坏粉泪，未免映衫云。

（卷 62，页 907）

女性失宠或失婚后，总是难掩失魂落魄或形容枯槁的窘况，痴心期盼良人能回心转意。毕竟，一旦离开终身仰望的良人，女性的生存意义就只剩下无穷的等待和无休止的哀怨了。[①]

失意诗人积极入世的一腔热血，在怀才不遇或未得知己的境遇中所产生的无助、抑郁与悲苦之情，一如荣格（1875～1961）所叙述的集体无意识中的阿尼玛原型的投射，[②] 与爱情触礁的女性在满腔痴情的无尽等待中而感受到的失落、苦闷与凄惶的心境十分相似。

3. 征妇空闺与反战思想

（唐）刘元叔与张籍《妾薄命》的女主人公为征妇。刘元叔《妾薄命》女主人公诉说辽海边界战事年年重演，良人远征，人在长安的她的担忧日夜难辍。温暖的春天，阳光普照，紫色下颔的越燕又开始筑巢。此般美好的景致，却因良人远征在外，无心闲赏。弹奏雕饰华丽的彩鸾琴，琴韵满是幽怨，即使端坐在喜鹊式样装饰的梳妆台镜前，也无心梳妆打扮。以“谁家夫婿不从征”为警句，道出当代征妇的共同辛酸。为什么良人要远征？女主人公开始负面思考：应该是北方战地的美人多吧？应该是良人在战地有了新欢，营造了一个温暖的新家了吧？秋雁横度，秋季过后，寒冬将至，征妇熬夜辛勤地为良人准备御寒衣物。空闺中的泪眼婆娑与自叹自怜能与谁倾诉？结尾处，她自叹：

每怜容貌宛如神，如何薄命不胜人？愿君朝夕燕山至，好作明年杨柳春。（卷 62，页 905）

明明是花容月貌、姣美如神，为何命运远不及外貌之好？末二句，转悲观

---

① 廖美玉：《中国古典诗歌中的自我放逐意识：由几首“佳人”诗谈起》，第 213～214 页。

② 〔德〕荣格说：“在阿尼玛高度群集时，她软化男人的性格，使之暴躁、易怒、情绪化、嫉妒、虚荣及不适。男人因此处于一种‘不满意’的状态之中，并且把这种不满意传播给周围的人。” C. G. Jung, *Die Archetypen und das Kollektiven Unbewußten* (Düsseldorf: Walter-Verlag AG, 1996), *Über den Archetypus mit besonderer berücksichtigung des Animabegriffes*", pp. 86。〔德〕卡尔·古斯塔夫·荣格：《关于原型，特别涉及阿尼玛概念》，徐德林译，《原型与集体无意识》，国际文化出版公司，2011，第 58 页。

为乐观，祈愿良人明年杨柳青绿的春天能平安返归。什么时候，良人可以不再远征？什么时候，可以朝夕与共，幸福似鸳鸯？或许，夫妻相聚首的佳期是夫婿功成归来的那一天。

张籍《妾薄命》中，女主人公的反战形象与夫婿追求战功的作为形成强烈对比，相当具有个人意识。她不希望良人贪图“龙城征战功”，只希望夫妻聚首同欢乐，隐约可见张籍对于王翰《凉州词》的接受与王昌龄《出塞》的反思：

> 念君此行为死别，对君裁缝泉下衣。与君一日为夫妇，千年万岁亦相守。君爱龙城征战功，妾愿青楼欢乐同。人生各有所欲，讵得将心入君腹？
>
> （卷 62，页 906）

即使夫妻俩对于此次出征的观点不同；即使此次为良人缝制的冬衣可能是伴良人入黄泉的寿衣，带着悲观诅咒战争失利之意；即使此次离别即为死别，女主人公仍尊重良人的想法，对夫妻之情坚贞不渝。

4. 再婚与坚贞扫地

卢纶《妾薄命》是唐前与唐乐府《妾薄命》中唯一叙及女主人公因再婚而薄命者。她年仅十六，已二次遇人不淑：

> 妾年初二八，两度嫁狂夫。薄命今犹在，坚贞扫地无。
>
> （卷 62，页 907）

一次嫁错郎是运气不好，再嫁是另一次机会，可惜第二次婚姻却又所托非人，她的人生还有幸福可言吗？在“贞女不更二夫”[①] 的传统桎梏下，女性再婚常得忍受水性杨花的恶评，此与男性诗人的“忠臣不事二主”的枷锁，不也类似？

红颜薄命的主因是爱情或婚姻不如意，而诗人薄命的主因则为政治不如意。为何男性诗人选择女性境遇为创作题材？或许是正义感使然，想为无声无权的女性发声；或许是只有在退出男性身份，以在现实中无须负担

① （汉）司马迁，泷川龟太郎考证《史记会注考证》卷八十二，第 973 页。

社会使命的女性自许时，男性诗人内心深处的另一种声音才得以释放，尽情挥洒；[①] 又或许是唯有同时具备男女双性思维能力的诗人才能成为优秀的创作者，写出一流的诗歌，因为心灵得以自由，不受局限。[②]

五 结语

其实，乐府《妾薄命》的读者并不多，受到关注者亦屈指可数。虽然乐府《妾薄命》的文本数量不多，但自汉代至当代均有拟作，其中必有缘故。

以“韵脚”、“语典”与“境遇”为视角，将唐乐府《妾薄命》的创作意识归纳为三：“变与不变：声律观念的复古”、“拟作与用典：讽谏意识的回归”与“双性对应：薄命语境的同情共感”，从中可见唐乐府《妾薄命》在乐府《妾薄命》拟作或创作传统中具有承上启下的关键地位。

唐乐府《妾薄命》兼容感性与理性思维，无论是诗境呈现的历史纵深横广、诗歌语言的艺术美感与比兴寄托的丰富细腻，自然不同于来自民间质朴的乐府，使乐府的书写臻于高峰。不过，也因而日渐失去乐府的本色，走向衰颓。

---

① 廖美玉：《中国古典诗歌中的自我放逐意识：由几首“佳人”诗谈起》，第217页。

② 〔英〕柯勒律治说：“伟大的头脑一定是雌雄同体的。” Samuel Taylor Coleridge, *The Table Talk and Omniana of Samuel Taylor Coleridge: with a note on Coleridge by Coventry Patmore* (Humphrey Milford: Oxford University Press, 1917), p. 201；〔英〕吴尔芙说：“我想，或许纯粹的男性思维与纯粹的女性思维都不利于创作。但是，男性拥有女性思维，和女性拥有男性视野，便能创造出伟大的作品。” Virginia Woolf, *A room of one's own* (New York: Penguin Book, 1945), p. 97；黄重凤：《试论柯勒律治对伍尔夫雌雄同体观的影响》，《国外文学》2014年第3期，第26页。

论明清乐府诗批评的经学化现象

张建雄
（华东师范大学中文系 上海 200241）

摘　要：在乐府诗批评史上，将之纳入儒家乐教与诗教视域之下的经学化批评，贯穿于整个乐府诗批评与创作的始终。文章以明清时期三部乐府学批评专著《乐府原》《乐府广序》《乐府正义》为个案，对经学化现象作了印证。

关键词：乐府学批评　经学化　《乐府原》　《乐府广序》　《乐府正义》

作者简介：张建雄，男，1986年生，甘肃天水人。现为华东师范大学中文系2015级中国古代文学专业博士研究生，研究方向为中国古代戏曲与戏曲批评。

乐府诗的批评长时期是在礼乐文化与音乐制度建设的层面展开的，而文学视域下的批评却起步较晚。所以关于乐府诗早期的批评资料大多都附着在历代乐书、正史礼乐志当中。随着魏晋时期文人拟乐府的大量创作，文学观念的演进和文学批评的兴起，乐府诗批评才被纳入文学批评的范畴。在乐府诗批评中，也存在这样一个明显的现象：将乐府诗批评置于以乐教为核心的礼乐文化语境下，或者置于以《诗经》为典范的诗教文化语境下予以审视，从而达到移风俗、美人伦、成教化的治世功能，我们将这种现象称之为乐府诗批评的经学化倾向。这种倾向从当初的音乐批评层面逐渐扩展至与文学批评并存的态势，批评的方式也是从一鳞半爪，散见于各种史籍再到明清之际完整系统的著作。至近代的乐府诗批评，余波仍未完全散去。本文将尝试对这种现象予以简要梳理，并以《乐府原》《乐府广序》和《乐府正义》三部专著作为研究个案，希望能够引起学术界对乐

府学批评，尤其是明清乐府学批评文献资料整理和相关研究的重视。观点错讹简陋之处，还祈方家同好予以指正。

明清时期的乐府学批评规模空前，积累了大量的乐府学批评资料，各种乐府诗整理笺注、乐府诗选层出不穷，乐府诗批评专著、序跋体批评、诗话体批评成果丰厚，乐府诗批评呈现出全面繁荣的态势。其中选诗、笺注类著作有《古乐苑》《乐府原》《乐府英华》《乐府广序》《乐府正义》《诗比兴笺》等；诗话类有谢榛《四溟诗话》、王世贞《艺苑卮言》、徐祯卿《谈艺录》等；翻检《明诗话全编》《清诗话》《清诗话续编》《清诗话三编》诸类作品，上述所列著作或从音乐层面，或从文学层面，或二者兼之，都有对乐府诗批评趋向经学化的评价。从批评的形式上来讲，第一个明显特征就是明清时期序跋写作的繁荣，其影响延伸到乐府学批评领域，这种批评形式区别于诗话、笔记、选诗批评，最大的特征在于可以用完整的篇目、明确的主题来系统阐发对于某一命题的观点和看法。如黄居中《尧衢古乐府序》、靳学颜《拟汉乐府序》、王世贞《李氏拟古乐府序》《梁伯龙古乐府序》、黄宗羲《〈乐府广序〉序》、朱珪《乐府正义序》，等等，均对乐府诗的创作及地位作专文论述，这些资料亦是我们从经学化这样一个特定视角，了解明清之际乐府观念情况的重要参考。第二个明显特征是乐府诗批评专著的出现，这些著作往往通过对历代乐府现象的评述、乐府诗的评价、乐府诗产生背景的考论及其乐府诗的重新分类为抓手，来体现其乐府批评的经学化意味，文章对这些专著作了专门分析。

一 《乐府原》

成书于嘉靖后期的《乐府原》是明代乐府学研究方面较有特色的一种，作者徐献忠（1493～1569），字伯臣，号长谷，华亭人（今上海松江人）。《明史》《列朝诗集小传》及王世贞《奉化知县徐先生献忠墓志铭》等记其生平。[①] 徐献忠除《乐府原》之外，著作尚有《长谷集》《唐诗品》《六朝声偶集》《吴兴掌故集》《水品》《三江水利考》《金石文》等。《乐府原》有嘉靖四十年（1561）刻本、万历三十七年（1609）刻本，《四库

① 关于徐献忠生平事迹的考察尚有陈斌《明代华庭诗人徐献忠简谱》，载于《中国韵文学刊》第24卷第4期。有关《乐府原》研究的其他情况，请参看高歌《〈乐府原〉》研究》，江苏师范大学硕士学位论文，2017。

全书存目丛书》据万历本影印。

《乐府原》在编纂体例方面，主要包括序文（郑怀魁序，徐献忠自序）、目录与正文三部分，《乐府原》共15卷，将收录乐府诗分为八类，依次为“房中曲安世曲”、“汉郊祀歌”、“汉铙歌”、“横吹曲”、“相和歌”、“清商曲”、“杂曲”及“近代曲”。其中“相和歌”6卷，占比最大；“清商曲”3卷，其余几类均为1卷。在收录作品的选源方面，他说“乃因左君克明所编次乐府诗及郭茂倩所广，原其本意”，[①] 可见在分类与选诗方面因受《乐府诗集》与《古乐府》体例的影响。八大乐类下共选录244个乐府诗题及280首乐府诗，又有“总原”及诗题之原270篇。

关于《乐府原》之“原”，徐献忠说“乐府原者，原汉人乐府辞，并后代之撰之异于乐府者，以昭世变也。夫三代之乐与先王声教并亡，失之久矣，而雅颂其音昭昭有存焉，可考见也。”[②] 作者的宏愿是考察汉人乐府辞与后续乐府创作之间的差异，在三代之乐与古乐沦亡，先王乐教消亡的情况下，通过对乐府诗本意的追索，同样能追寻到雅颂之音，同样能达到“昭世变”的效果。《乐府原》所“原”的价值取向在哪里呢？徐献忠在自序末进一步说：“儒者每病河汾拟经，独取于汉人之撰。噫！礼失而求之野，三代而下，舍汉人又何可之焉？斯亦不思而过言之矣。”[③] 在这里，徐献忠明显对王通以编纂乐府诗自比续经之作的用心深表赞同，这也是徐献忠编纂《乐府原》的宗旨及思想结穴。

《乐府原》在乐府学批评史上有如下特点：首先，该著是较早系统选取乐府诗，在诗题溯源方面详加考察，在乐府诗的阐释上力求本意的作品。作者是在乐府诗题解和内容解读中间追求本意，来体现其崇古思想的。其次，该著在题解考原方面补充了《乐府诗集》的遗漏，如《离翁》《思悲翁》《金陵曲》《大堤》等，有考有论，对这些诗题曲名的来源做了考释，为后续的研究提供了参考和便利。再次，徐献忠通过乐府诗的结集与乐府诗题考原的方式，探寻诗之本意，这种本意有益于世道，有益于人心。虽然千年之隔，但与王通续经可谓知音，在乐府诗批评的经学化这条

---

① （明）徐献忠：《乐府原》，《四库全书存目丛书》第三百零三册，齐鲁书社，1997，第729页。

② （明）徐献忠：《乐府原》，《四库全书存目丛书》第三百零三册，齐鲁书社，1997，第729页。

③ （明）徐献忠：《乐府原》，《四库全书存目丛书》第三百零三册，齐鲁书社，1997，第729页。

脉络上遥相呼应。

《乐府原》当然也存在着一些明显的问题与不足：一是诗题的过度阐释，《四库全书总目》说："是书取汉魏乐府古题，各为考证，录原文而释其义，然所见殊浅，而又索解太凿。如杜氏《通典》谓《房中乐》为楚声，献忠则谓屈宋骚辞每首着一'兮'字，乃楚人怨歌之本声，而以《安世房中歌》为非其伦，亦未免拘泥鲜通矣。"[①] 确实存在这一类问题。二是在题解的考原与诗歌的批评方面大多不注出处，让人难以分辨哪些为成说，哪些为自己的观点，影响解读。

二 《乐府广序》

《乐府广序》三十卷，明末清初朱嘉徵撰。朱嘉徵（1602~1684），字岷左，号止谿，浙江海宁人。朱嘉徵为朱文公十六世孙，早年积极参加结社活动，崇祯壬午年（1642）举于乡试，同年中举人，次年会试中副榜，选授叙州府（今四川宜宾）推官，任上多有惠政，六年后辞归。而后与张次仲、朱朝瑛等人讲史论道，编修地方志，著书立说直至终老。黄宗羲《止谿先生墓志铭》《海宁县志·文苑传》等记其生平。

朱嘉徵著述丰硕，撰有《止谿文集》二十卷，诗集三十卷，《道游堂诗集》四卷，《川南记游诗》八卷，《乐府诗集广序》一百卷，《古诗系》十卷，《经世书》一百六十卷等。当下可见的惟有《汉魏乐府广序》三十卷，《汉魏诗集广序》十卷，《止谿诗文钞》残篇存世，其他待考。《汉魏乐府广序》（即《乐府广序》）现有清远堂刻本、家藏本以及清远堂合刻本，南京图书馆、华东师范大学图书馆均藏。《续修四库全书》与《四库全书存目丛书》据清远堂合刻本影印。

《乐府广序》体例包括序、目次与选诗三个部分。序有三篇（许三礼序、黄宗羲序与自序）。选诗部分除所选歌辞之外，每一大类有总序，每一小类有小序，题解、集考与诗评几部分组成。在所选乐府诗的分类方面，朱嘉徵《乐府广序》自序说："余起汉魏六朝，以讫唐代，为分相和、清商五调伎，以杂曲新曲系之，当国风始。燕射鼓吹、横吹、舞曲，以散乐系之，当雅始。其郊祀、庙祀，五帝明堂配飨，更以历代封禅雩蜡逸颂

---

① 四库全书研究所《钦定四库全书总目》卷一百九十二，中华书局，1997，第2688页。

系之，当颂始。而赋比兴之义，亦藉以不废焉。”[①] 可知朱嘉徵是用《诗经》风雅颂的诗歌分类法对汉魏时期的乐府歌辞予以划分，序言中作者提到将乐府歌辞的编纂年代截止到唐代，而我们看到只有《汉魏乐府广序》三十卷，诗歌编选下限年代为曹魏时期，可见此三十卷只是作者著述当中的一部分。

《乐府广序》书名作何理解？《乐府广序》序文有所交代，许三礼说《乐府广序》“以相和三调为风，鼓吹横吹为雅，郊祀庙飨为颂，亦断断无可议者。复取其声辞而紬绎之，颇仿卜序以广其义焉”。[②] 朱嘉徵说“仿卜序，略标美刺，义加广焉”。[③] 说明此著是仿照传说卜商为《诗经》作序的传统，在诗的理义方面加以申发编集而成，申发的向度为“要之一文一质，总不越风人六义之遗”。[④]

《乐府广序》共收录汉魏乐府诗 394 首，其中汉代部分 225 首、曹魏时期 169 首。在这 394 首作品中，其中 59 首为《乐府诗集》所未载，[⑤] 这些作品是朱嘉徵通过前人各种乐府学著作及其他文献中辑录而来，虽然其中有些作品收入乐府诗选集中是否合理还有待商榷，但大多数作品还是可靠的。

《乐府广序》的成书不管在形式上还是内容上都具有明显的经学化倾向，将乐府诗批评的经学意味推至最高点。黄宗羲在《乐府广序》序中说该著按风雅颂分为三类，“以赋比兴三者维之，上下千年，俨然三百篇之余，以比文中子续经之作，盖庶几焉。由先生之著述而论之，六义之教复可兴然”。[⑥] 朱嘉徵恪守儒家乐教、诗教传统，对王通以经学观念研究乐府诗的理路做了充分的继承与发挥。《乐府广序》对乐府诗的分类与评论虽

---

① （清）朱嘉徵：《乐府广序》，《续修四库全书》第一千五百九十册，上海古籍出版社，2003，第 363 页。

② （清）朱嘉徵：《乐府广序》，《续修四库全书》第一千五百九十册，上海古籍出版社，2003，第 358 页。

③ （清）朱嘉徵：《乐府广序》，《续修四库全书》第一千五百九十册，上海古籍出版社，2003，第 363 页。

④ （清）朱嘉徵：《乐府广序》，《续修四库全书》第一千五百九十册，上海古籍出版社，2003，第 363 页。

⑤ 具体篇目及来源参见张建雄《朱嘉徵〈乐府广序〉研究》，江苏师范大学硕士学位论文，2013。

⑥ （清）朱嘉徵：《乐府广序》，《续修四库全书》第一千五百九十册，上海古籍出版社，2003，第 361 页。

然被后人所指责，但就乐府批评史的角度来看，朱嘉徵的乐府诗批评观念自有其理论的历史渊源，对考察乐府观念的变迁具有参照意义。

三 《乐府正义》

《乐府正义》在明清乐府学批评研究著作中是较为精良的一种。撰者朱乾，根据《光绪嘉兴府志》《重修秀水县志》以及朱珪的《乐府正义序》等零星文献中我们可以得知：朱乾，字赞文，号秬堂，浙江嘉兴秀水人。生年不详，卒于乾隆四十二年（1777）。朱乾功名不显，于乾隆辛酉（1741）通过拔贡中选，任地方教职人员，晚年主讲于鸳湖书院。著有《四书集成》《春秋纂传》《关中杂记》《奏议选》《管子订讹》《文选订讹》《周礼正讹》《楚词古音》《莲岳卧游》《水经注笺》《扬雄年谱考定三略》《乐府正义》等，但大多不存，《乐府正义》版本有乾隆五十四年秬香堂刻本，国家图书馆、南京图书馆、华东师范大学图书馆均有藏。

《乐府正义》十五卷，包括序言、目次、原乐、附论与选诗五个大类。其中两篇序分别为弟子朱珪序和自序；原乐 22 篇，置于卷首，内容包括律吕、礼乐概述、声义之辩、乐府名实及演变之迹等方面。另外，第一卷之后有附论 4 篇，第二卷之后有附论 5 篇。由原乐、附论与十五卷正文组成。正文每一卷各类乐府歌辞前有总论，而后依次为题解、作品与笺评。在选诗分类上基本沿用了《乐府诗集》的分类方法。共收录作品约九百篇，作品时间跨度亦与《乐府诗集》同，另琴曲歌辞因作者托名或散佚而不收。其收录作品的另一个特点是除乐府古辞之外，基本都是有可靠作者的作品。[①]

《乐府正义》之“正义”作何理解？就是继承儒家解经的方法与传统，以求达到正确或者本来的意义，就是“正乐府之义”，纠前人之谬说，使乐府诗回到原来的本义。朱乾在序言中说：“义则本之经，事则案诸史，上自汉魏，下讫于唐，成书十五卷。必其善者可法，恶者可戒。”[②] 就能看到这一点，通过对本义的追索和匡正，能产生“善者可法，恶者可戒”的价值，这是《乐府正义》的编集动因。

---

① 关于乐府诗分类及其他问题的论述，请参看李雨恒《清代朱乾〈乐府正义〉研究》，江苏师范大学硕士学位论文，2014。

② （清）朱乾：《乐府正义》，清乾隆五十四年秬香堂刻本。

至于《乐府正义》的编集目的，朱乾认为："今以三百篇例之，郊祀、房中如《诗》之颂；鼓吹、铙歌如《诗》之雅；相和、杂曲如《诗》之风，尚可以见其大概，明乎其义。则见其中，美者可以劝，恶者可以惩，犹夫《三百》也。"[①] 这是将乐府歌辞在类别处理上与《诗经》的风雅颂之音乐分类相承续。这样处理的依据为何呢？朱乾认为："盖三百新声降而乐府，乐府新声降而为唐人绝句，绝句新声降而为宋元词曲，新声愈盛古调愈远。其去三百篇最近者，无如汉之乐府。所惜高祖乐楚声，而武帝又喜郑卫，声音之道缺焉。然文始、五行犹踵韶武，必有可观者，恨不传耳。"[②] 在声音之道上与诗三百离得最近的无疑是汉乐府了，那么从汉乐府入手，就可以"见其大概，明乎其义"进而达到"美者可以劝，恶者可以惩"的治世功能。

朱乾提倡声义并举的乐府观念，所以他对郑樵"理义之说胜，则声音之道微"的说法很不以为然。但析理声音之道，须要先从理义之辩开始，他说："夫声音者，由理义而生者也。在朝廷之上，必无戏渝之辞，入宗庙之中，必无淫邪之论。由其理义明而邪气不干故也。昔孔子正乐，亦曰'正其理义而已矣'。故曰：'吾自卫反鲁，然后乐正，雅颂各得其所'。"[③] 这也是朱乾《乐府正义》之名的直接来由。朱乾认为汉乐府产生以来，在礼乐教化上很好地继承了诗经传统，他说："自汉兴，乐府《安室房中歌》十七章，董平王苍《武德舞》歌诗一章，卓然雅颂嗣音"[④]，但这种情况在齐梁之际而中道断绝，声音之道式微。那自己的使命就是以三百篇为例，对乐府诗加以重新匡正，"明乎其义"，重续这个传统。

《乐府正义》在收录作品的评点方面具有以下明显特征：引经据典，考证详实，具有乾嘉考据之风，将自己的见解建立在大量的文献及推理上。在历史、地理相关概念的考订上不遗余力；重视对乐府本事的考察，在本事的基础上展开批评；是从音乐技术层面出发，对乐府歌辞存在的诸如拼凑、分割等现象予以分析。

《乐府正义》在编纂动机与价值理念上是以礼乐文化与《诗经》的教化治世功能为参照的，在乐府批评观念上具有明显的经学化倾向，具有明

① （清）朱乾：《乐府正义》，清乾隆五十四年秬香堂刻本。
② （清）朱乾：《乐府正义》，清乾隆五十四年秬香堂刻本。
③ （清）朱乾：《乐府正义》，清乾隆五十四年秬香堂刻本。
④ （清）朱乾：《乐府正义》，清乾隆五十四年秬香堂刻本。

显的乐府诗尊体意识。但朱乾的《乐府正义》并不是儒家思想的单一注脚，它是以近似现代学术研究的观念，对乐府诗展开的“科学化”研究，其研究的范围涵盖了乐府诗的体制构成、类别源流、本事、题解、字词考释及其乐府诗史的构建等方面。《乐府正义》可以说是明清时期在乐府学研究方面具有集大成性质的著作，这种集大成并不是凭空而来的，而是在系统批判继承前人成果的基础上产生的。我们从他对之前所有乐府学著作的援引和接受上能看出这一点，这其中包括《乐府原》《乐府广序》等在批评观念上恪守儒家传统，研究理路具有经学化的特点，据初步统计，《乐府正义》援引《乐府原》成说十余次，而援引《乐府广序》成说多达三十多次。从《乐府正义》体例来看，朱乾试图从音乐批评与文学批评两个方面来建构自己对乐府文学的认识，既可以视为对乐府诗批评史上两种批评视角的总结，也成为乐府诗批评经学化倾向这一现象的一个缩影。

上文对乐府诗批评的经学化现象作了简要的介绍和梳理，并以《乐府原》《乐府广序》《乐府正义》三部乐府学批评著作为考察个案，从其中一个视角给予分析。在古代所有乐府学相关著作中，上述三种是在乐府学批评方面选诗最多，体量最大，论述最为完整的三部著作。虽然其中诸如《乐府广序》在乐府诗批评方面有过于牵强附会之处，但纵观这三部著作，其共同的一个特点是：不管是在题解阐释方面、本事考察方面，还是在语汇考释以及诗歌批评方面，均资料援引丰富，考证精当，对我们后续乐府学的深入研究具有重要的借鉴意义。而这只是乐府诗批评史料一类当中的几个典例，大量的乐府学批评史料还散见于各种史书、政书、诗话、笔记、序跋及其他著作中，学界对乐府学批评史料的整理和分类研究工作，关注的力度还远远不够。乐府学批评史的研究，不仅丰富了文学史研究的内涵，而且对音乐史和文化史研究也大有裨益。

名篇探讨



五位木兰扑朔迷离终成谜

——兼论《木兰诗》作时*

柏俊才

（陕西师范大学文学院 西安 710061）

摘　要：乐府民歌《木兰诗》自面世以来，思想性和艺术性均至臻其妙，故引发后人拟作与好评，同时也激发了学人研究之热情。仅三百余字的《木兰诗》，研究论文就多达200余篇，这真是学术界之异事！《木兰诗》之研究，目前争议最大的是作时。木兰姓韩、魏、朱，抑或花，历来争论不休。既然曰木兰，当然姓木名兰，是生活在北魏时期的巾帼英雄。《木兰诗》是北魏与柔然战争的反映，也是这位女英雄生活艺术化再现。《木兰诗》写定于北魏，后经历代文人加工润色，成为目前艺术性较高的诗什。

关键词：木兰　作时　黑山　燕山

作者简介：柏俊才，1970年生，陕西省麟游县人，文学博士，现为陕西师范大学文学院教授，古代文学专业博士生导师。2012年入选教育部新世纪优秀人才，2017年入选陕西省百人计划特聘教授。

《木兰诗》，又称《木兰辞》，自其产生、流播之后就受到后人的喜爱，拟作不绝如缕，好评如潮，如“古质有逼汉、魏处，非二代所及也”①、“事奇语奇，卑靡时得此，如凤凰鸣，庆云见，为之快绝”②、“《木兰诗》

---

* 本文是2018年国家社科基金后期资助项目“文化视阈的北魏文学研究”（18FZW039）、2018年教育部人文社科基金一般项目“出土文献与北朝文学研究”（18YJA751001）阶段性成果。

① （明）胡应麟：《诗薮》，中华书局，1958，第42页。

② （清）沈德潜：《古诗源》，中华书局，1963，第279页。

一篇足够压倒南北两朝的全部士族诗人”[①] 等评价，激发起学人研究之热情。短短300余字的《木兰诗》，除古人拟作、评价，以及现代各种文学史外，中国知网所收录论文就多达240余篇。这些研究成果涉及《木兰诗》的作者、时代、本事、评价等诸多方面，尤以创作时间争议最大[②]，可谓众说纷纭，莫衷一是，成为千古难解之谜。笔者以为，解开这桩悬案的钥匙就是回到文本本身，由诗歌所塑造的木兰形象入手，既可知前贤研究之谬，又能确定诗歌作时。

一 四位有姓名可考之木兰非《木兰诗》之木兰

20世纪以来关于《木兰诗》成诗年代争论最为白热化，主要有北朝、隋唐等诸说，均源自于古说。现代人所做的贡献，就是对古人简单的论断寻找证据。似乎从未考虑，古人论断是否有根据、观点正确与否？《木兰诗》中的木兰于史无载，古人根据自己所了解的木兰故事来判定《木兰诗》之作年，于是一个个误会就产生了。后代学者之不察，以讹传讹，《木兰诗》之作时就愈演愈烈，成为一桩悬案。根据现存各种资料记载，历史上有姓名可考的木兰有四位。

韩木兰，北周名将，是唯一有正史记载的木兰将军。韩雄，字木兰，河南东垣人，在协助太祖宇文泰建立北周过程中屡建奇功，孝闵帝宇文觉即位后赐姓宇文。韩木兰“前后经四十五战，虽时有胜负，而雄志气益壮，东魏深惮之”[③]，是西魏对东魏战争中的名将，积军功官至骠骑大将军、开府仪同三司、侍中等职，晋爵新义郡公。韩木兰不仅是一位勇猛的将军，而且是一个践行儒家伦理观念的忠臣孝子。当东魏洛州刺史韩贤以其妻子、儿女威逼其投降时，木兰云：“奋不顾身以立功名者，本望上申忠义，下荣亲戚。今若忍而不赴，人谓我何。既免之后，更思其计，未为晚也”[④]，于是降韩贤以换取家人安全。韩木兰与《木兰诗》

① 范文澜：《中国通史》（第二册），人民出版社，1964，第662页。

② 参见王文倩、聂永华《〈木兰诗〉成诗年代、作者及木兰故里百年研究回顾》，《商丘师范学院学报》2007年第1期；王文倩、聂永华《20世纪〈木兰诗〉成诗年代、作者及木兰故里研究综述》，《华北水利学院学报》2006年第4期；宁稼雨、张雪《20世纪以来〈木兰诗〉成诗年代及木兰故里研究述评》，《河北师范大学学报》2013年第3期。

③ 《周书》卷四十三，中华书局，1971，第777页。

④ 《周书》卷四十三，中华书局，1971，第776页。

中之木兰形象有相似之处，故清代雍正年间唐执玉主持修撰的《畿辅通志》收录《木兰诗》入北周诗内，虽未言明，大约认为《木兰诗》作于北周，其原型为韩木兰。因性别不同，此说显然难以成立，故亦未受到后人关注。然而时至明代，刘惟德撰写了一篇《韩木兰传》，称韩木兰是一位女将军，原名韩娥，后改名韩天保，在与红巾军的战争中立有战功，其故乡阆中建有木兰庙、木兰寺。笔者查阅道光《保宁府志》、民国《阆中县志》，未发现有木兰庙或木兰寺的记载。这个韩木兰女将军，实际上是根据明人事迹捏造而成的。“韩氏，保宁民家女也。明玉珍乱蜀，女恐为所掠，乃易男子饰，从征云南。往返七年，人无知者。后遇其叔，一见惊异，乃携归四川，人皆呼曰贞女。”① 韩贞女与《木兰诗》之木兰有相类似之处，故刘惟德就附会成《木兰诗》之本事，实则恐误。

魏木兰，汉代女将军，唐代赠谥孝烈将军，完县有孝烈将军庙。《明一统志》云：“木兰，随宋州人，姓魏氏。恭帝时发兵御戎，木兰有智勇，代父出征，历年一纪，阅十有八战，人莫识之。凯还，天子嘉其功，除尚书，不受，恳奏省亲。及归，释戎服，衣旧裳，同行者骇之。遂以事闻于朝，召赴阙，欲纳之宫中。木兰曰：‘臣无媲君之礼。’遂自尽。帝惊悯，赠将军，谥孝烈。乡人为之立庙祀焉。”②《大清一统志》与此略同，“随”当为“隋”之误。隋恭帝杨侑在位仅七个月，唯一完成的事业就是禅位于李渊，未有“发兵御戎”之事，恐此载有误。明徐昌祚《燕山丛录》、清唐执玉《畿辅通志》记魏木兰从军在汉文帝时，“孝烈将军庙在完县东，即木兰女也，以父当行戍，无子，木兰身代之，有《木兰词》载《艺文》。唐封为孝烈将军，世俗相传木兰魏姓，亳州人，从汉文帝来曲逆，故祀此”。③ 汉文帝刘恒一生多次出击匈奴，何时到过曲逆？已不可知。除被逼入宫、自尽、赠谥等外，魏木兰之事迹与《木兰诗》所述基本吻合，清人张希良撰《孝烈将军传》为魏木兰将军立传，力证《木兰诗》作于唐代。后代诗篇，如“春风奏凯入明光，不愿曹郎归故乡。今日西山见遗庙，蕙

---

① （明）焦竑：《焦氏笔乘》，中华书局，2008，第112页。

② （明）李贤：《明一统志》，见《文渊阁四库全书》第472册，台湾：商务印书馆，1986，第685页。

③ （清）唐执玉：《畿辅通志》，见《文渊阁四库全书》第505册，台湾：商务印书馆，1986，第129页。

兰根异死犹香”[①] 等诗就以魏木兰为《木兰诗》形象之原型进行歌咏。河南省虞城县周庄发现了元代侯有造《孝烈将军祠像辨正记》石碑，称匾额中不写“孝烈”而曰“昭烈”、不曰“将军”而曰“小娘子”，使得魏木兰的故事发生了戏剧性的转折，原来她不是巾帼英雄，而是元代女子，就割断了其与《木兰诗》的联系。民国时期彭作桢考察完县孝烈将军庙后指出，“孝烈庙，初不知所祀何神？案：宋熙宁辛亥九月，河南钱景初题碑云：‘今日庙榜目栾，盖传疑也。’据此，当是因目栾而传会于木兰”[②]。“木兰”是由“目栾”附会而来。目栾，意即目连，佛经中有目连救母的故事。由此知，完县孝烈将军庙是佛教庙宇，与《木兰诗》无涉，魏木兰是据佛经演化而成。今人以此来研究《木兰诗》，其结论恐值得商榷。[③]

朱木兰，唐代女将军。今武汉黄陂区有木兰将军墓，“木兰系县北朱氏女，生初唐，父隶兵籍，年老不堪从军，假男子装代父从征，十二年乃还，终身未适。其略见古乐府并杜牧之、刘后村诗，其塚在木兰山下，祠在山岭，其坊题曰忠孝勇烈”。[④] 同治《黄陂县志》收录明张涛《题建木兰山将军庙》、佚名《木兰古传》、明王霁《木兰将军传》、清杨廷蕴《木兰将军序》等文章为朱木兰立传，演绎《木兰诗》故事。明屠达《登木兰山记》、清闻政《游木兰山记》以游记的形式，再次确认朱木兰就是《木兰诗》的主人公。朱木兰是唐代节度使朱异之女，“湖广省黄州府黄陂县木兰山乃真武修炼之所，唐节度使朱异家于其下，其女代父出征，功封木兰将军”。[⑤] 朱异，《旧唐书》《新唐书》无载，不知何许人。黄陂木兰将军的另一记载是木兰之父是朱寿甫，“木兰将军，黄郡西陵人也，姓朱，父名寿甫，母赵氏……寿甫以千户长应赴选”。[⑥] 朱寿甫之名，《旧唐书》《新唐书》亦未载。2012 年黄陂当地人李森林发现民国壬辰年（1916）雕版木刻《木兰忠烈将军救世真经》，称朱寿甫为节度使，与此载为千户长

① （元）王恽：《秋涧集》，见《文渊阁四库全书》第 1200 册，台湾：商务印书馆，1986，第 344 页。

② 彭作桢：《完县新志》，见《中国方志丛书》，台北成文出版社，1968，第 141 页。

③ 王增文：《〈木兰诗〉的产生时代、本事和作者》，《河南教育学院学报》1994 年第 3 期。

④ （清）刘昌绪：《黄陂县志》，《中国方志丛书》，台北成文出版社，1976，第 798 页。

⑤ （明）张涛：《题建木兰山将军庙奏疏》，（清）刘昌绪：《黄陂县志》，见《中国方志丛书》，台北成文出版社，1976，第 799 页。

⑥ 佚名《木兰古传》，（清）刘昌绪：《黄陂县志》，见《中国方志丛书》，台北成文出版社，1976，第 800 页。

不同。唐代节度使始于景云元年（710），贞观三年前无节度使，则《木兰忠烈将军救世真经》恐系杜撰。朱异与朱寿甫是否为同一人，亦未可知。朱木兰在贞观三年（629）李靖对突厥之战中建有奇功，官封尚书，辞官回家，与父母团聚。李靖贞观三年出征突厥之事，《旧唐书》《新唐书》均有记载，然此次战争中是否有朱木兰，不得而知。清代小说《忠孝勇烈奇女传》（一名《忠孝勇烈木兰传》）称朱木兰之父为朱天禄，朱天禄亦不见史乘。从以上所载之分歧来看，朱木兰之事为后人附会，难以为据，以此来研究《木兰诗》或判定其作年，恐为不妥。

花木兰，北魏女将军，其父为花弧，此说见于明徐渭戏曲《四声猿·雌木兰替父从军》。花弧是赋闲在家的军官，大姐花木莲，幼弟花雄，母亲姓袁，一家五口。《曲海总目提要·雌木兰》云："木兰事虽详载古乐府。按明有韩贞女事，与木兰相类，渭盖因此而作也。木兰不知名，记内所称姓花名弧及嫁王郎事，皆系渭撰出。"[①] 由此知，徐渭在明代韩贞女事基础上加工创作了《雌木兰替父从军》，花木兰之说不足为信。1998 年美国人巴里·库克执导电影《MULAN Ⅰ》、2005 年迪斯尼动画《MULAN Ⅱ》中的女主人公是汉代花木兰，从而使花木兰响彻全世界每一个角落。在众多木兰中，花木兰成为独树一帜，影响最大。

综合以上所考，在有姓名可考的四位木兰将军中，因性别差异，韩木兰可忽略不论；花木兰是戏剧文学作品虚构的人物形象，不宜过多诠释；魏木兰与朱木兰来自明清方志与野史，其本身是演绎《木兰诗》，显系后人捏造，以这些资料考察《木兰诗》的本事、作时，会将《木兰诗》引入死胡同。故而《木兰诗》之木兰尚需重新考证。

二 《木兰诗》之木兰生活在北魏

《木兰诗》塑造了一位替父从军的巾帼英雄形象。在研究《木兰诗》之时，首要问题是辨析中国古代女性是否可以参战。

我国古代是男权主宰的社会，女性处于从属地位，"妇人，从人者也：幼从父兄，嫁从夫，夫死从子"。[②] 在此基础上发展成为"未嫁从父，既嫁

① 董康：《曲海总目提要》，天津古籍出版社，1992，第 218 页。

② （清）孙希旦：《礼记集解》，中华书局，1989，第 709 页。

从夫，夫死从子”和“妇德、妇言、妇容、妇功”的“三从四德”，以此来约束女性的言谈举止。女性不仅被局限在家庭的小圈子里，而且从事文学创作也为社会所不容。宋代朱淑真就曾作《自责诗》悲愤地说：“女子弄文诚可罪，那堪咏月又吟风。磨穿铁砚非吾事，绣折金针却有功。”[①] 同时古人很早就有了阴阳观念的认识，“丈夫虽贱皆为阳，妇人虽贵皆为阴”[②]，阴阳势同水火，若女性在军中必战败，“陵曰：‘吾士气少衰而鼓不起者，何也？军中岂有女子乎？’始军出时，关东群盗妻子徙边者随军为卒妻妇，大匿车中。陵搜得，皆剑斩之。明日复战，斩首三千余级”。[③] 在这样的社会氛围中，女性不可能参与战争。然在汉族与少数民族战争前线，少数民族经常骚扰边地百姓，当朝廷大军征讨时，他们随之遁匿；朝廷撤兵后，他们再次烧杀抢掠。为了自卫，女性也拿起了武器，参加到战争之列，“关西诸郡，颇习兵事，自顷以来，数与羌战，妇女犹戴戟操矛，挟弓负矢，况其壮勇之士”。[④] 考诸史料，女性普遍参战在北魏。

北魏时期，女性参战似乎是极为普遍的事情，《魏书》记载了许多女将军。广平人李波率领宗族屡败官军，当地百姓盛赞曰：“李波小妹字雍容，褰裙逐马如卷蓬，左射右射必叠双。妇女尚如此，男子安可逢。”[⑤] 平原人苟金龙妻刘氏，因其夫苟金龙患病，刘氏修守战之械，斩杀叛逆，在粮食短缺、饮水困难的情况下，坚守城池，力拒萧衍军队一百余日。“刘乃集诸长幼，喻以忠节……于是人心益固。会益州刺史傅竖眼将至，贼乃退散。”[⑥] 巨鹿人孟氏亲自督战，守卫城池，抗击姜庆真的军队，“孟乃勒兵登陴，先守要便。激励文武，安慰新旧，劝以赏罚，喻之逆顺，于是咸有奋志。亲自巡守，不避矢石。贼不能克，卒以全城”。[⑦] 杨大眼将军妻子潘氏善骑射，驰骋疆场，被时人称之为潘将军，“大眼妻潘氏，善骑射，自诣军省大眼。至于攻陈游猎之际，大眼令妻潘戎装，或齐镳战场，或并驱林壑。及至还营，同坐幕下，对诸僚佐，言笑自得”。[⑧] 在我国古代历史

---

① 张璋、黄畬校注《朱淑真集》，上海古籍出版社，1986，第154页。
② （汉）董仲舒：《春秋繁露》，中华书局，1975，第396页。
③ 《汉书》卷五十四，中华书局，1962，第2453页。
④ 《后汉书》卷七十，中华书局，1965，第2258页。
⑤ 《魏书》卷五十三，中华书局，1974，第1176~1177页。
⑥ 《魏书》卷九十二，中华书局，1974，第1984页。
⑦ 《魏书》卷九十二，中华书局，1974，第1983页。
⑧ 《魏书》卷七十三，中华书局，1974，第1634页。

上，没有哪一个朝代能够像北魏这样有这么多女将军集体亮相。《木兰诗》就是在这样一个社会氛围中产生的。

木兰征战之地，《木兰诗》中有载："旦辞爷娘去，暮宿黄河边，不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮至黑山头，不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾"。据此，黄河以北的黑山、燕山就是当年战争发生地。黑山、燕山在何处，学术界看法不一。

"黑山"之所在地，向来有二种不同的说法。朱东润先生认为："黑山，即杀虎山，蒙古语为阿巴汉喀喇山，在今内蒙古自治区呼和浩特市东南，一说即今河北昌平之天寿山"[①]；北京大学编《魏晋南北朝文学史参考资料》解释为："黑山，即今河北昌平之天寿山，钱起《虎龙塞行》'雨雪纷纷黑山外'即指此山"[②]；余冠英先生认为，"黑山，即杀虎山，蒙古语为阿巴汉喀喇山，在今内蒙古自治区呼和浩特市东南百里"[③]；李道英先生认为"黑山，即杀虎山，蒙古语为阿巴汉喀喇山，在今内蒙古自治区呼和浩特市东南"[④]；袁世硕先生认为"黑山，杀虎山，在今呼和浩特市东南。一说为天寿山，在今北京昌平县境内"[⑤]；傅刚先生认为"黑山，即杀虎山，在今内蒙古呼和浩特市东南"[⑥]；郁贤皓先生认为，"黑山，即杀虎山，在今内蒙古呼和浩特市东南"。[⑦] 综合以上诸家解释，由于朱东润先生"黑山"二说，导致后人或全盘接受，或肯定其中一说。黑山是杀虎山抑或天寿山，还需仔细求证。

"黑山"最早见于《后汉书》，称张角、张燕为黑山贼，李贤在"还讨黑山，则张燕可灭"下注云："黑山在今卫州卫县西北……其后人众浸广，常山、赵郡、中山、上党、河内诸山谷皆相通，号曰黑山也"[⑧]，胡三省注引杜佑注曰："卫州卫县，汉朝歌县也。纣都朝歌，在今县西。县西北有黑山。"[⑨] 据此，黑山并非一座山，而是连接常山、赵郡、中山、上

---

① 朱东润：《中国历代文学作品选》（上编第二册），上海古籍出版社，1979，第393页。

② 北京大学中国文学史教研室编《魏晋南北朝文学史参考资料》，中华书局，1978，第380页。

③ 余冠英：《汉魏六朝诗选》，人民文学出版社，1979，第306页。

④ 李道英：《中国古代文学作品选（二）》，东北师范大学出版社，1998，第713页。

⑤ 袁世硕：《中国古代文学作品选（二）》，人民文学出版社，2002，第205页。

⑥ 袁行霈：《中国文学作品选注（二）》，中华书局，2007，第87页。

⑦ 郁贤皓：《中国古代文学作品选（二）》，高等教育出版社，2003，第278页。

⑧ 《后汉书》卷七十四，中华书局，1965，第2379页。

⑨ 《资治通鉴》卷五十八，中华书局，1956，第1878页。

党、河内诸郡山谷的总称，在今河南省淇县西北、河北省西南、山西省东南交界处。好在《晋书》又记载了一个黑山。“蝚蠕斛律为其弟大但所逐，尽室奔跋，乃馆之于辽东郡，待之以客礼。跋纳其女为昭仪。时三月不雨，至于夏五月。斛律上书请还塞北……乃许之，遣单于前辅万陵率骑三百送之。陵惮远役，至黑山，杀斛律而还”。[①]《资治通鉴》胡三省注云：“黑山在唐振武之北塞外，即杀胡山也。”[②] 斛律自辽东郡和龙（今属吉林省）出发回到大漠中蝚蠕可汗庭，途径黑山，即杀胡山。这个黑山，《读史方舆纪要》记载其位置云：“黑山，在中受降城正北稍东八十里。亦谓之杀胡山，亦谓之呼延谷。晋义熙十年，北燕冯跋遣其将万陵帅骑送柔然斛律还国，陵惮远役，至黑山杀斛律而还。”[③] 则黑山在中受降城正北稍东八十里。中受降城又在何处？《新唐书·地理志》云：“中受降城，有拂云推祠。”[④] 又《元和郡县图志》云：“安北都护府，亦曰中受降城，景龙中韩公张仁愿于黄河北岸置……中受降城，本秦九原郡地，汉武帝元朔二年更名五原，开元十年于此城置安北大都护府。”[⑤] 则中受降城在黄河北岸的拂云推祠，本是秦九原郡、汉五原郡辖地。光绪《绥远志》云：“中受降城在（乌拉特）旗西黄河北岸。”[⑥]《清一统志》云：“中受降城在（乌拉特）旗西黄河北岸，唐景龙二年张仁愿筑，本古拂云祠地。”[⑦] 吕温《三受降城碑铭》云：“拂云祠者，在河之北，地形雄坦，控扼枢会。虏伏其下，以窥域中，祷神观兵，然后入寇，甲不及擐，突如其来，鲸一跃而吞舟。”[⑧] 即中受降城在黄河北岸，在今包头境内的乌拉特前旗西部。黑山在中受降城正北稍东八十里，即应在今包头市西部的五原县一带，为西汉五原郡所辖。光绪《绥远志》云：“黑山，在城东北，古丰州富民县有神山黑山。”[⑨] 黑山在古丰州境内。“丰州，九原。下府……今置都防御使……

① 《晋书》卷一百二十五，中华书局，1974，第 3132~3133 页。

② 《资治通鉴》卷一百一十六，中华书局，1956，第 3669 页。

③ （清）顾祖禹：《读史方舆纪要》，中华书局，2005，第 2924 页。

④ 《新唐书》卷三十七，中华书局，1975，第 976 页。

⑤ （唐）李吉甫：《元和郡县图志》，中华书局，1983，第 92~115 页。

⑥ （清）贻谷：《绥远志》，清光绪三十四年（1908）刻本，国家图书馆藏本，第 25 页。

⑦ （清）和珅：《大清一统志》，见《文渊阁四库全书》第 483 册，台湾：商务印书馆，1986，第 489 页。

⑧ （唐）董浩：《全唐文》，中华书局，1983，第 6353 页。

⑨ （清）贻谷：《绥远志》，清光绪三十四年（1908）刻本，国家图书馆藏本，第 17 页。

丰州，天德军，西受降城，中受降城。"[①] 丰州故城本秦九原郡，汉改为五原郡。故黑山在今包头市西部的五原县一带。

综上所考，黑山不在呼和浩特市东南，亦不是今北京昌平之天寿山，而在今包头市西部的五原县一带。据《魏书》所载，神䴥二年（429），北魏与柔然之战就发生在这里。"（神䴥二年四月）于是车驾出东道向黑山，平阳王长孙翰从西道向大娥山，同会贼庭"。[②] 据《读史方舆纪要》记载，黑山在中受降城正北稍东八十里，亦即北燕单于前辅万陵杀斛律之地，即包头市西部的五原县一带；狼山，在废丰州塞外的狼山。查阅谭其骧《中国历史地图集》，恰好黑山在东，狼山在西，与《魏书》所载相吻合。"旦辞黄河去，暮至黑山头"之"黑山"亦是此处，《木兰诗》反映的是北魏与柔然的战争。

"燕山"亦素有二种解释。朱东润先生认为"燕山，在今内蒙古自治区巴彦淖尔盟五原县境。一说在今河北蓟县一带"[③]；北京大学编《魏晋南北朝文学史参考资料》解释为"燕山，自蓟北绵延东迄辽西之燕山山脉。徐陵《出自蓟北门行》'蓟北聊长望，黄昏心独愁。燕山对古刹，代郡隐城楼'即指此山"[④]；余冠英先生认为"燕山，指燕然山，即今蒙古人民共和国境内之杭爱山"[⑤]；李道英先生认为"燕山，指燕然山，即杭爱山，在今蒙古人民共和国境内"[⑥]；袁世硕先生认为"燕山，指今天津蓟县古燕山。一说在今内蒙古巴彦淖尔盟五原县"[⑦]；傅刚先生认为"燕山，指燕然山，在今内蒙古巴彦淖尔盟五原县境。一说在河北蓟县东南"[⑧]；郁贤皓先生认为"燕山，指燕然山，即今蒙古人民共和国境内之杭爱山"[⑨]。综合以上诸说，"燕山"所在地之两种解释肇始于朱东润先生，后人或全盘接受，或肯定其中一说。为了避免人云亦云之嫌，"燕山"之地还需小心求证。

---

① （唐）李吉甫：《元和郡县图志》，中华书局，1983，第111页。

② 《魏书》卷一百〇三，中华书局，1974，第2293页。

③ 朱东润：《中国历代文学作品选》（上编第二册），上海古籍出版社，1979，第393页。

④ 北京大学中国文学史教研室编《魏晋南北朝文学史参考资料》，中华书局，1978，第380页。

⑤ 余冠英：《汉魏六朝诗选》，人民文学出版社，1979，第306页。

⑥ 李道英：《中国古代文学作品选（二）》，东北师范大学出版社，1998，第713页。

⑦ 袁世硕：《中国古代文学作品选（二）》，人民文学出版社，2002，第205页。

⑧ 袁行霈：《中国文学作品选注（二）》，中华书局，2007，第87页。

⑨ 郁贤皓：《中国古代文学作品选（二）》，高等教育出版社，2003，第278页。

《史记·周本纪》"封召公奭于燕"张守节《史记正义》引徐才《宗国都城记》云："周武王封召公奭于燕，地在燕山之野，故国取名焉。"[①] 依照张守节之义，古燕国因燕山而得名。燕山，据张守节《史记正义》引《括地志》载"在幽州渔阳县东南六十里"[②]，唐代渔阳县即今天津市蓟县，燕山在今天津市蓟县东南六十里，大约在今河北省玉田县一带，亦即《水经注·鲍丘水注》所载庚水流经之燕山，这个燕山与召公奭所封之地北燕（今北京市房山区琉璃河）相距甚远。故《括地志》所载燕国之事迷离恍惚，以此考证燕山之所在，恐难得出令人信服之结论。

唐前史书中所载之燕然山，文人往往多称为燕山。西汉征和三年（前90）贰师将军李广利与匈奴大战，曾"引兵还至速邪乌燕然山"，颜师古注云："速邪乌，地名也，燕然山在其中。"[③] 东汉永元元年（89），车骑将军窦宪在稽落山大败匈奴，"窦宪遂登燕然山，刻石勒功而还"。[④] 这两处之燕然山实为同一座山，即今蒙古人民共和国境内之杭爱山。窦宪之丰功伟绩，班固受命而作《封燕然山铭》。班固此作，《文选》谢朓《京路夜发》"故乡邈已夐，山川修且广"李善注题云："班固《燕山铭》"[⑤]，以燕山指代燕然山，此后诸如"怀纪燕山石，思开函谷丸"[⑥]、"窦宪当官，犹在燕山之下"[⑦]、"君言丈夫无意气，试问燕山那得碑"[⑧] 等诗文中之"燕山"均如是观。徐陵《出自蓟北门行》有云："燕山对古刹，代郡隐城楼"[⑨]，《文苑英华》引此诗"燕山"作"燕然"，并自注云一作"燕山"，究竟以何为是，亦可辨明。徐陵与庾信是南朝梁代宫体文人，经常参与宫廷酬唱，号"徐庾体"。徐陵和庾信均有《出自蓟北门行》，庾信诗有云"燕山犹有石，须勒几人名"[⑩]，燕山指燕然山，则徐陵诗应以"燕

---

① 《史记》卷四《周本纪》，中华书局，1959，第128页。
② 《史记》卷四《周本纪》，中华书局，1959，第128页。
③ 《汉书》卷九十四，中华书局，1962，第3780页。
④ 《后汉书》卷四，中华书局，1965，第168页。
⑤ （南朝梁）萧统编，（唐）李善注《文选》，上海古籍出版社，1986，第1264页。
⑥ （南朝梁）沈约：《古意酬到长史溉登琅邪城》，见（南朝梁）萧统编，（唐）李善注《文选》，上海古籍出版社，1986，第1065页。
⑦ （清）倪璠：《庾子山集注》，中华书局，1980，第840页。
⑧ （清）倪璠：《庾子山集注》，中华书局，1980，第411页。
⑨ 许逸民：《徐陵集校笺》，中华书局，2008，第63页。
⑩ （清）倪璠：《庾子山集注》，中华书局，1980，第390页。

山”为是，亦指燕然山。

据上所考，燕山指燕然山，是今蒙古人民共和国境内之杭爱山，北魏与柔然之战争就发生在这里。《魏书·食货志》云：“神䴥二年，帝亲御六军，略地广漠。分命诸将，穷追蠕蠕，东至瀚海，西接张掖，北度燕然山，大破之，虏其种落及马牛杂畜方物万计。”① 同书《蠕蠕传》记载此次战争之行军路线时云：“世祖缘栗水西行，过汉将窦宪故垒……北渡燕然山”②，则北魏与柔然之战的燕然山，就是窦宪勒铭纪功之燕然山，即今蒙古人民共和国境内之杭爱山。南北朝诗文中称燕然山为燕山，故《木兰诗》“不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾”中的“燕山”就指此座山。《木兰诗》反映的是北魏与柔然的战争。

柔然，亦称蠕蠕、芮芮、茹茹、蝚蠕等，是公元4~6世纪兴起于蒙古草原的部落制汗国，其与北魏战争旷日持久。登国六年（391）“冬十月戊戌，北征蠕蠕”，③ 这是《魏书》所载北魏与柔然的第一次战争，此后两国之间的战争多达30余次。正光四年（523）二月“己卯，以蠕蠕主阿那瓌率众犯塞，遣尚书左丞元孚兼尚书，为北道行台，持节喻之……夏四月，阿那瓌执元孚，驱掠畜牧北遁。甲申，诏骠骑大将军、尚书令李崇，中军将军、兼尚书右仆射元纂率骑十万讨蠕蠕，出塞三千余里，不及而还”。④ 这是《魏书》所载北魏与柔然的最后一次战争，此战后阿那瓌归附北魏，被孝明帝封为朔方郡公、蠕蠕王，两国长达一百余年的战争宣告终结。在历次战争中，尤以燕然山之役最为精彩，影响深远。始光元年（424）八月，柔然可汗大檀乘北魏明元帝拓跋嗣驾崩、太武帝拓跋焘新登大宝之际，率军六万入侵云中，杀掠吏民，攻陷盛乐宫，朝廷震恐。太武帝初命赭阳子尉普文、平阳王长孙翰等率军出讨，继而亲率大军五万急赴云中救援。“大檀骑围世祖五十余重，骑逼马首，相次如堵焉。”⑤ 年仅十七岁的少年皇帝拓跋焘临危不惧，指挥若定，士卒拼死搏杀，方突出重围。恰逢柔然内讧，大檀仓皇逃遁回国。始光二年（425）十月，太武帝亲率大军，并以平阳王长孙翰、汝阴公长孙道生、东平公娥清、宜城王奚斤、将军安

---

① 《魏书》卷一百一十，中华书局，1974，第2851页。

② 《魏书》卷一百〇三，中华书局，1974，第2293页。

③ 《魏书》卷二，中华书局，1974，第24页。

④ 《魏书》卷九，中华书局，1974，第234页。

⑤ 《魏书》卷一百〇三，中华书局，1974，第2292页。

原等东西五道并进征讨柔然，大檀惊慌北遁。神䴥元年（428）八月，柔然再次侵略边境。为了彻底摆脱柔然与刘宋两面夹击的威胁，北魏平定赫连夏后，决定集中兵力攻打柔然。神䴥二年（429）四月，太武帝亲率大军出东道向黑山，平阳王长孙翰从西道向大娥山，拉开了燕然山之战的序幕。五月，太武帝行军至大漠之南，舍其辎重，轻骑奔袭之，逼近栗水，柔然临战震怖，民畜惊骇四散，大檀西遁。大檀弟匹黎率军救援，为长孙翰伏兵截杀，"大檀闻之震怖，将其族党，焚烧庐舍，绝迹西走，莫知所至。于是国落四散，窜伏山谷，畜产布野，无人收视"。[①] 太武帝沿栗水西行，六月到达兔园水，分兵搜讨柔然余部，"东至瀚海，西接张掖水，北渡燕然山，东西五千余里，南北三千里"[②]，斩杀敌军甚众，柔然元气大伤，渐趋衰落。七月，太武帝返回黑山，赏赐有功将士，"秋七月，车驾东辕。至黑山，校数军实，班赐王公将士各有差"。[③] 此次战争由黑山出发，战后返回黑山，黑山前已考明在今包头市西部五原县一带，是北魏六镇之一沃野镇辖地。战争最北到燕然山，时人称之为燕山，在今蒙古人民共和国境内杭爱山。《木兰诗》就是对这一战争艺术性的描写："旦辞爷娘去，暮宿黄河边，不闻爷娘唤女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮至黑山头，不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣，将军百战死，壮士十年归。归来见天子，天子坐明堂。策勋十二转，赏赐百千强。"这些诗句艺术性展现了出征、殊死搏杀、凯旋，以及功成受赏的全过程，所涉及的地名也与此次战争极为吻合，故而《木兰诗》是北魏与柔然战争艺术性的再现。

既然《木兰诗》是北魏与柔然战争艺术性总括，其主人公木兰自然而然是生活于北魏时期的女将军。木兰替父从军，久战沙场，飒爽英姿，屡建奇功，功成不受赏，回家与亲人团聚，在父母膝下尽孝，忠孝两全，既符合北魏拓跋鲜卑族尚武精神，同时又体现了儒家孝道伦理观念。北魏太祖拓跋珪初定中原，在戎马倥偬之际"便以经术为先"[④]。在对南朝之战争中，招纳河西、河北、青齐饱读经书之士，以及孝文帝推行全面汉化改革，使得北魏儒学出现繁荣之景象。在儒学众经中，《孝经》因受到统治

① 《魏书》卷一百〇三，中华书局，1974，第2293页。
② 《魏书》卷一百〇三，中华书局，1974，第2293页。
③ 《魏书》卷四，中华书局，1974，第75页。
④ 《魏书》卷八十四，中华书局，1974，第1841页。

者提倡而备受关注。北魏帝王亲自讲《孝经》，或者邀请《孝经》名家到朝堂开讲，甚至孝文帝命令侯伏侯可悉陵将《孝经》翻译成鲜卑族语，通过这些方式促进了《孝经》传播。《魏书·孝感传》记录了赵琰、长孙虑等19位北魏孝子的孝行事迹，山西大同、河南洛阳、宁夏固原三个地区考古发现刻在石室、石棺、漆棺以及石棺床围屏上一百余幅孝子画像，这些都是北魏孝文化在民间传播的最为有力的证据。《木兰诗》正是在这种文化氛围中创作出的优秀诗什，其主人公既有真人真事，又有艺术加工的成分。

《木兰诗》中所描写木兰服饰与打扮也与北魏相契合。诗云："脱我战时袍，着我旧时裳。""战时袍"是什么样式，诗中并未言明。描绘北魏拓跋鲜卑族生活的《企喻歌》有云"前行看后行，齐著铁裲裆"。[①] 裲裆是一种铠甲，"其一当胸，其一当背也"。[②] 据此，戴着金色头盔、穿着铁质铠甲、拿着长矛的木兰，就是北魏普通士卒装束。这种铁质裲裆在《木兰诗》中被润色为"铁衣"，于是有了"朔气传金柝，寒光照铁衣"这样凝练优美的诗句。诗又云："对镜贴花黄"。花黄，是女性面饰。明人于慎行《谷山笔尘》云："古时妇人之饰，率用粉黛，粉以傅面，黛以填额画眉。周天元时禁民间妇人不得施粉黛，自非宫人皆黄眉墨妆，故《木兰词》中有'挂镜贴花黄'之句，第不知黄眉墨妆若为点画耳。"[③] "周天元"，吴士玉《御定骈字类编》引《谷山笔尘》作"元魏"。笔者查阅明万历四十一年于纬刻本、明天启间沈域刻本《谷山笔尘》，均作"周天元"。天元，北周宣帝宇文赟于大象元年（579）自称天元皇帝，次年驾崩。"周天元时禁民间妇人不得施粉黛"，则北魏民间妇人可以施粉黛，"对镜贴花黄"亦不是黄眉墨妆。木兰当时的面饰应该是面傅铅粉，用黄粉画或用金黄色纸剪成星、月、花、鸟等形状贴在额上，或在额上涂点黄色。"贴花黄"是南北朝时期最为时髦的面饰，如"随宜巧注口，薄落点花黄"[④]、"低鬟向绮席，举袖拂花黄"[⑤]、"留心散广黛，轻手约花黄"[⑥] 等诗就是对这种面

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第363页。
② （汉）刘熙：《释名》，见《丛书集成初编》第1151册，上海商务印书馆，1935，第79页。
③ （明）于慎行：《谷山笔尘》，中华书局，1984，第169页。
④ （南朝陈）陈后主：《江南弄》，见（宋）郭茂倩《乐府诗集》，中华书局，1979，第732页。
⑤ （南朝梁）徐陵：《奉和咏舞》，见许逸民《徐陵集校笺》，中华书局，2008，第103页。
⑥ （南朝梁）费昶：《咏照镜》，见（清）吴兆宜、程琰《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第251页。

部化妆最好的描绘。长期征战沙场，回家后脱去戎装，穿上少女服饰，并精心梳妆打扮，既符合少女爱美心理，同时又与北魏汉族女子装扮相吻合。

木兰是否女将军的真实姓名？也是学人讨论的热点问题之一。《乐府诗集》引《古今乐录》云："木兰不知名。"[①] 此语过于简略，容易产生误解，其意有二：一是"名"指名字，那么"木兰"指复姓。笔者广泛涉猎资料，未发现古代有复姓木兰者；二是"名"指真实姓名，"木兰"是化名，犹如"朝饮木兰之坠露兮"[②]，一般是指花的名称。前人之研究，似乎均未取这二种解释，而是将"木兰不知名"作"木兰不知姓"来理解，故有了韩木兰、魏木兰、朱木兰、花木兰之说。古文中"名"确实也有作姓氏解者，如"宾执雁，请问名"[③] 就是一例，然这些诠释终觉有牵强附会之嫌。"名"之意其实很简单，如"不成乎名，遁世无闷"[④] 之"名"一样作"名声""名誉"解。"木兰不知名"是说木兰是无名小卒，不为世人所知。在女将军层出不穷、《孝经》广泛流播的北魏，木兰事迹平淡无奇，实在没有为人所称道之处。既然称"木兰"，则其姓木名兰。

木姓起源甚早，"广川木氏，本姓端木，因避难改焉"。[⑤] 春秋末年，端木氏最著名的人是端木赐，亦即子贡，是孔子最为得意的门徒之一，以言语闻名于时，曾任鲁国、卫国之相。端木赐之后何时改姓木，已不可考。西晋时，木姓著名的文学家是木华，曾著《海赋》，被梁代萧统《文选》选录。前燕时有盗贼木骨和，"前燕寿光末，兵集邺城，盗贼互起，每夜攻劫，晨昏断行，捕诛贼首木骨和等百余人，乃止"。[⑥] 前燕慕容儁僭位，改元光寿，故此"寿光"为"光寿"之误。故而木姓由来已久，历代不乏其人，木兰姓木已在情理之中。那种改"木"为"穆"，并认为《木兰诗》中的"木兰"应为"穆兰"的说法[⑦]则于史无据，而且也显得过于随意，是不可取的。

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第373页。

② （战国楚）屈原：《离骚》，见（宋）洪兴祖《楚辞补注》，中华书局，1983，第12页。

③ （清）阮元：《十三经注疏》，中华书局，1980，第962页。

④ （清）阮元：《十三经注疏》，中华书局，1980，第15页。

⑤ （宋）邵思：《姓解》，北宋椠本怀仙楼藏景祐二年刻本，第23页。

⑥ （宋）邓名世：《古今姓氏书辩证》，见《文渊阁四库全书》第922册，台湾：商务印书馆，1986，第337页。

⑦ 曹熙：《〈木兰诗〉新考》，《齐齐哈尔师范学院学报》1982年第4期。

在《木兰诗》的研究过程中，也出现了一些否定北魏作的说法，不妨一一辨明。

逯钦立先生《先秦汉魏晋南北朝诗》收录《木兰诗》并自注云："十二转勋制始于唐，建立明堂在武则天时……《古文苑》以为唐人作，良是。"[①] 逯先生以十二转勋制、明堂制为据，力证《木兰诗》为唐人所作。

逯钦立先生"十二转勋制始于唐"之说很可能是受罗根泽先生1930年完成的《乐府文学史》之影响。罗根泽先生以《唐六典》所载唐代勋官制为据，认为"'策勋十二转'纯为唐时勋官制度"[②]。继而唐长孺先生撰写了《〈木兰诗〉补证》一文，为逯钦立先生之说提供证据。唐先生引用《旧唐书·职官志》有关"勋官"记载后说："周、隋勋级并十一等，只有唐代十二等。唐代授勋一转为武骑尉，递加下十二转为上柱国。'策勋十二转'也即授予上柱国高勋。"[③] 认为只有到唐代勋级才是十二等，并说这是确定《木兰诗》时代的铁证。那么，唐代勋级真的可以累积到十二转吗？事实未必，新疆出土阿斯塔那100号墓文书载汜德达勋官就是一例。唐永淳元年（682），汜德达"颇句汨城阵加一转，转镇城阵□，募一生西州汜德□，右可飞□"。[④] 此时他酬勋三转，授飞骑尉职。延载元年（694），汜德达"金牙军拔于阗、安□□勒、碎叶等四镇，每镇酬勋一转，破都历岭等镇，共酬勋三转，总七转"。[⑤] 此年他初酬勋四转，后增三转，总七转，授轻车都尉职。在十三年间，汜德达勋级并没有前后累积为十转，而只有七转。因此，"十二转勋制始于唐"的说法恐不周全，以此否定《木兰诗》作于北魏值得商榷。所谓"策勋"，就是记功勋于策书之上。这一制度起源甚早，《左传·桓公二年》有"凡公行，告于宗庙。反行，饮至、舍爵、策勋焉，礼也"[⑥] 的记载。此后历朝历代均有策勋制度，北魏亦不例外。始光四年（427）八月，北魏打败大夏赫连昌之后，"八月壬

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第2160页。

② 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，2012，第131页。

③ 唐长孺：《〈木兰诗〉补证》，见《唐长孺文集》（六），中华书局，2011，第117页。

④ 吐鲁番阿斯塔那出土《唐永淳元年（公元六八二年）汜德达飞骑尉告身》，《吐鲁番出土文书》（第7册），文物出版社，1986，第221页。

⑤ 吐鲁番阿斯塔那出土《武周延载元年（公元六九四年）汜德达轻骑尉告身》，《吐鲁番出土文书》（第7册），文物出版社，1986，第224页。

⑥ （清）阮元：《十三经注疏》，中华书局，1980，第1743页。

子，车驾至自西伐，饮至策勋，告于宗庙，班军实以赐留台百僚，各有差”。[①] 此后北魏在神䴥四年（431）、太延四年（438）、正平元年（451）、皇兴四年（470）、延兴三年（473）、太和二十三年（499）取得对外战争胜利后，《魏书》均有策勋的记载。“十二转”是虚指，泛言功勋之多，绝非确指。“策勋十二转，赏赐百千强”是对仗极为工整的句子，任何人都知道“百千”是约数，为什么一定要苛求“十二”是确指呢？而且全诗所涉及的数字，都无法用确指来理解。“军书十二卷，卷卷有爷名”，这样的军书世间罕有；“将军百战死，壮士十年归”与“同行十二年，不知木兰是女郎”相矛盾，故而“策勋十二转”否定《木兰诗》作于北魏证据不足。

逯钦立先生认为“建立明堂在武则天时”，这一说法亦值得商榷。明堂是古代天子通神灵、感天地、布教化之所，其由来甚早，《逸周书》中就有“周公建焉”[②] 之说。明堂是国家命运和皇权的象征，历代王朝均重视其修建。北魏明堂修建，《魏书》明确记载在孝文帝元宏之时，“（太和十年）九月辛卯，诏起明堂、辟雍……（太和十五年十月）明堂、太庙成”。[③] 经过六年的建设，北魏明堂终于落成，并于太和十六年（492）正月正式投入使用。在此年之前，北魏没有实体性明堂，但天子总归有处理政事之所，明堂只是虚指而已，故无论实体性明堂建成与否，“天子坐明堂”之说均可以讲得通。故“建立明堂在武则天时”不能成为确定《木兰诗》作于北魏的障碍。

宋人魏泰认为《木兰诗》是建安时期曹植所作，“古乐府中，《木兰诗》《焦仲卿诗》皆有高致。盖世传《木兰诗》为曹子建作，似矣”。[④] 魏泰肯定《木兰诗》高雅的格调，然其曹植作《木兰诗》之说真是匪夷所思，其证据若何，已不可知。笔者疑魏泰是针对曹植《灵芝篇》有感而发。《灵芝篇》是曹植《鼙舞歌》五首之二，属乐府舞曲歌辞。诗中歌颂了虞舜尽孝于田、丁兰刻木、伯瑜泣杖、董永举假以供养等孝行故事，述及丁兰时云：“丁兰少失母，自伤早孤茕。刻木当严亲，朝夕致三牲。暴

① 《魏书》卷四，中华书局，1974，第73页。

② 黄怀信等：《逸周书汇校集注》，上海古籍出版社，1995，第765页。

③ 《魏书》卷七，中华书局，1974，第161~168页。

④ （宋）魏泰：《临汉隐居诗话》，见《文渊阁四库全书》第1478册，台湾：商务印书馆，1986，第293页。

子见陵侮，犯罪以亡形。丈人为泣血，免戾全其名。”[①] 丁兰刻木事亲源于东汉，唐代徐坚《初学记》、南宋吴自牧《梦粱录》等文献均有记载，后被收入《二十四孝图》，成为弘扬儒家孝行的经典故事之一。1930 年在洛阳以西李家凹出土、现藏于美国明尼阿波利斯美术馆的北魏元谧石棺，其图案上题有“丁兰事木母”五字，说明丁兰刻木事亲故事传播到北魏。丁兰、木兰行为有相通之处，而且“丁”“木”字体极为相似，魏泰误将“木兰”当作“丁兰”，故将《木兰诗》系于曹植名下，从而也将《木兰诗》作诗提前至三国建安时期，其实是一种误解。

综上所述，木兰既不姓韩、魏、朱，又不姓花，而是姓木，生活在北魏时期，《木兰诗》就是其生活艺术化的再现。在战争频仍的北魏，木兰的事迹没有被正史记载下来，从而引发后人的猜测与无穷联想，导致《木兰诗》创作时间的纷争不断，新说迭出。笔者以为，如果采用文史互证的方法，充分考虑到作品中所写的征战地点，以及北魏社会生活情形，《木兰诗》写定于北魏是可以基本上确定的。经过隋唐文人的加工润色，方始成为我们今天看到的经典诗篇。

---

① 赵幼文：《曹植集校注》，人民文学出版社，1998，第 327 页。

《木兰诗》与北魏兵役制度考论

冷卫国　张瑞娇

（首都师范大学文学院 北京 100048）

摘　要：以兵役制度为切入点，可以更深刻地探究《木兰诗》内容的时代性特征。在北朝部族兵性质的世兵制之下，部族成员世代服兵役，且出征需自备物资，出征归来按战功行赏，兵士地位较高，家庭状况较好。北魏中后期征兵制的出现对六镇兵士的世袭性有所瓦解，西魏出现的府兵制承袭北魏的部族兵性质与汉族封建兵制，发生了较大的改变。《木兰诗》中，国家兵力征收、木兰出征准备、征战路线、战役时间、归来策勋，都与北朝的兵役制度是相互印证的，北地发生的老女哭嫁现象所反映出的频繁战争，更是《木兰诗》文化背景的佐证。

关键词：《木兰诗》　北魏　兵役制度　以史证诗

作者简介：冷卫国，男，1969 年生，山东平度人，首都师范大学文学院教授，研究方向为先秦两汉文学。张瑞娇，女，1994 年生，四川达州人，中国海洋大学文学与新闻传播学院古代文学专业研究生。

《木兰诗》是“乐府双璧”之一，在中国文学史上一直占据着重要地位，不论是文人还是民众，都对这首诗有着独特的情结，研究成果也颇为丰富。但是目前将之与兵役制度联系起来进行研究的还比较少。罗根泽《木兰诗产生的时代和地点》[①] 有少量的篇幅提到了兵役制度，但其目的在于证明《木兰诗》的年代，文献征引比较薄弱，相关联系的论述尚有不足，但这篇论文已为后世学者的研究提供了一个新的视角。总体来说，对

① 罗根泽：《木兰诗产生的时代和地点》，《罗根泽古典文学论文集》，上海古籍出版社，2009。

《木兰诗》与北朝的兵役制度之间的联系进行细致考察的文章还不多，但对这个问题的研究能够廓清许多学者一直在争论的问题。因此，本文在前人研究的基础上，对北朝的兵役制度作了系统考察，并联系了《木兰诗》相关语句，以阐明前人研究中的问题所在，以及以史证诗、以诗映史的重要性。

一 《木兰诗》古辞“题注”及其创作年代问题

目前流传的《木兰诗》，主要来自宋人郭茂倩的《乐府诗集》卷二十五《横吹曲辞五·梁鼓角横吹曲》，其中载录：“《木兰诗二首》古辞”，其下有一行题注：“《古今乐录》曰：‘木兰不知名，浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入’。”[①]题目与题注中包含着大量的信息，在历代学者的研究中也形成了许多学术公案。首先，所谓“二首”，是指除了首句为“唧唧复唧唧”这一首之外，还有一首，首句为“木兰抱杼嗟”，它在《乐府诗集》中也被称为木兰诗，《四库全书总目》中对《乐府诗集》的提要称：“宋以来考乐府者，无能出其范围。每题以古词居前，拟作居后，使同一曲调，而诸格毕备，不相沿袭，可以药剽窃形似之失。”[②] 可见第二首为拟作，其作者往往被认为是题注当中出现的“韦元甫”，学者们的研究一般都是针对第一首所展开的，对第二首的关注比较少。

其次，《木兰诗》为何被归入了“古辞”？郭茂倩《乐府诗集》中明确标注“古辞”者，有75篇，涉及“郊庙歌辞”（唯班固《灵芝歌》1首）、“鼓吹曲辞”“横吹曲辞”“相和歌辞”“舞曲歌辞”“杂曲歌辞”“杂歌谣辞”七类，循前代文献而署为古辞者共43篇，其余29篇则为郭茂倩所标识（《木兰诗》中“唧唧复唧唧”一首即在其中），另外3篇为误入（《木兰诗》中“木兰抱杼嗟”一首即在其中）。[③] 那么，郭茂倩将“唧唧复唧唧”一首收入“古辞”的标准就可以从他的收录情况来进行总结。陆侃如《乐府古辞考》中提道：“郭茂倩编《乐府诗集》，便把这范围扩大起来”，“就大体看来，它大概限于汉代无名氏的作品，《西洲曲》及《灵芝歌》可算做偶然的例外”，他认为古辞必须符合两个条件：

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第373页。

② （清）永瑢等：《四库全书总目提要》，册38，商务印书馆，1931，第2页。

③ 王克家：《〈乐府诗集〉“古辞”考》，《乐府学》2017年第1期。

“（一）创制的；（二）入乐的”。[①] 也就是说，郭茂倩所收入“古辞”部分的诗歌，都是一些不知作者与时代的入乐之诗。结合《木兰诗》本身，郭茂倩在“梁鼓角横吹曲”的题解中称：“按歌辞有《木兰》一曲，不知起于何代也”[②]，那么，郭茂倩是在该诗的作者、写作时代都未知，且有一篇拟作，又与《乐府诗集》中的其他古辞有共同特点的情况下，将其收入了古辞。

最后，其题注“《古今乐录》曰：木兰不知名，浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入”，历来也是备受争议的一段话。《古今乐录》这部书由南朝陈释智匠所编，共十二卷，该书目前已亡佚，王应麟的《玉海》卷一〇五引《中兴书目》云：“《古今乐录》，陈光大二年（公元568年）僧智匠撰，起汉迄陈。”[③] 而韦元甫其人，却见于《旧唐书》卷一百一十五《列传第六十五》：“元甫有器局，所莅有声，累迁苏州刺史、浙江西道都团练观察等使。大历初，宰臣杜鸿渐首荐之，征为尚书右丞。会淮南节度使缺，鸿渐又荐堪当重寄，遂授扬州长史、兼御史大夫、淮南节度观察等使。……大历六年八月，以疾卒于位。”[④] 这里出现了非常明显的矛盾，唐人韦元甫是不可能出现在南朝人的书中的。因此，学者如齐天举即认为该题注本身为伪作[⑤]，也有学者认为“韦元甫”一句为后人混入，前半句为真[⑥]，还有人认为该句题注不出自《古今乐录》而是校注者添加的。[⑦] 这些探究其实都指向了另一个问题——《木兰诗》的写作时间。

关于木兰诗的写作年代，从古至今，争议颇多，主要有曹魏说、南北朝说、隋唐说三种看法，曹魏说一般是受到学术界一致否认的，争论主要集中在南北朝说与隋唐说之间，众多的学者从《木兰诗》的著录情况、诗中提到的名物制度、诗歌的风格等多个方面对木兰诗的成诗年代进行了广泛的探讨，目前这种争议也仍在继续。但是，不论其成诗年代为何，不可否认的是《木兰诗》所反映的内容与北朝的社会背景密切相关，这一点是无可辩驳的。

---

① 袁世硕、张可礼主编《陆侃如冯君合集》，安徽教育出版社，2011，第719~720页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第362页。

③ 王运熙：《望海楼笔记》，上海古籍出版社，2014，第197页。

④ （五代）刘昫等《旧唐书》，中华书局，1975，第3376页。

⑤ 齐天举：《〈木兰诗〉的著录及时代问题续证》，《文学遗产》1984年第1期。

⑥ 刘子骧：《北朝民歌〈木兰诗〉》，《语文函授》1978年第4期。

⑦ 方舟子：《〈木兰诗〉种种》，《文史知识》1998年第11期。

二 《木兰诗》与北朝战争频繁的历史背景

北朝（386~581）指中国南北朝时期存在于北方五个朝代的总称，包括北魏、东魏、西魏、北齐和北周五朝。其中，由少数民族鲜卑拓跋氏建立的北魏（386~534）存在的历史最长，在各方面都留下了较大的影响。就兵役制度方面来看，由鲜卑部族兵制而来的北魏兵制、西魏兵制对隋唐的府兵制度产生了很大的影响，其中的兵制特色，与《木兰诗》当中反映出来的社会现象有诸多共通之处。本文主要采用的文献资料是《魏书》，这是目前学者公认的、认识北魏历史最基本的文献，该书由历经北魏、东魏、北齐三朝的魏收撰写，虽曾被目为"秽史"，但其编纂基于道武帝时期邓渊的《代记》，太武帝时期崔浩、高允的《国记》，孝文帝时期李彪、高祐的纪传体《国书》，以及宣武帝以后邢峦、崔鸿、王遵业为帝王作的《起居注》，温子升的《庄帝纪》，元晖业的《辨宗室录》等众多文献[①]，其史料价值已经得到越来越多的认可。

北魏建国之前，鲜卑族只是北方的一支游牧民族，位于大兴安岭北部地区的嘎仙洞是目前可以考证到的鲜卑发祥地，成帝毛为第一代帝王，第六代帝王推寅将聚居地南迁至呼伦湖，后再迁徙至阴山以北的"匈奴故地"，约公元1世纪，中原的史书记载上才出现了拓跋鲜卑的痕迹。公元220年，亦即中原地区曹魏政权建立的魏文帝黄初元年，拓拔力微继任首领，从此以后，拓跋部才有了比较清晰的编年历史，《三国志·鲜卑传》《魏书·序记》中对鲜卑的记载逐渐明晰。[②] 北魏开国君主拓跋珪（371~409）于386年即代王位，在臣服的汉臣建议下，改国号为魏，并初步确定京畿，离散诸部，草创职官、礼仪，初步建立了北魏的政治体制，《魏书·帝纪第二》中记载："初建台省，置百官，封拜公侯、将军、刺史、太守，尚书郎已下悉用文人。帝初拓中原，留心慰纳。诸士大夫诣军门者，无少长，皆引入赐见。存问周悉，人得自尽。苟有微能，咸蒙叙用。"[③] 由此可见北魏对汉文化的自觉吸纳其实从其建国之初即已开始。

---

① 张金龙：《北魏政治史 1》，甘肃教育出版社，2008，第49~50页。

② 张金龙：《北魏政治史 1》，甘肃教育出版社，2008，第64页。

③ 《魏书》，中华书局，1974，第27页。

北魏建国至孝文帝迁都洛阳这一时期，与莫奚、高车、贺兰、匈奴、柔然等多个部落之间争夺领土的战争尤其频繁，在众多的战役中，又以与漠北地区的柔然之间的战争为主，“诸部率皆服从，独柔然不事魏”[①]，柔然始终对北魏的北部边境安全构成极大威胁，据《北史·蠕蠕传》记载：“太武以其无知，状类于虫，故改其号为蠕蠕”，柔然被北魏蔑称为“蠕蠕”，也是这种威胁的表现。这也是为何《木兰诗》中“将军百战死，壮士十年归”的漫长战役被很多学者归于北魏与柔然之间的战役的原因。

在战争频繁的背景下，北魏形成了全民皆兵、尚勇好武的社会风气，女子也多善于骑射，如著名的《李波小妹歌》：“李波小妹字雍容，褰裳逐马如卷蓬，左射右射必叠双。妇女尚如此，男子安可逢！”[②] 以及《魏书·杨大眼传》中对潘氏的记载：“大眼妻潘氏，善骑射，自诣军省大眼。至于攻陈游猎之际，大眼令妻潘戎装，或齐镳战场，或并驱林壑。及至还营，同坐幕下，对诸僚佐，言笑自得，时指之谓人曰：‘此潘将军也’。”[③] 在这样的社会风气之下，就不难理解为何《木兰诗》中，木兰有勇气替父从军，并且有能力在“将军百战死”的残酷战争中保全自身，“策勋十二转，赏赐百千强”，最终荣归故里。作为女子而能有此作为，在其他的时代是比较少见的。

与此同时，北朝的民歌当中还反映出了一个比较独特的现象，就是“老女哭嫁”。从《乐府诗集》对北朝民歌的记载中可以发现，提到这一现象的篇章很多：《地驱歌乐辞》中“驱羊入谷，自羊在前。老女不嫁，蹋地唤天”；《捉搦歌》中“男儿千凶饱人手，老女不嫁只生口”、“小时怜母大怜婿，何不早嫁论家计”；《折杨柳枝歌》中“阿婆不嫁女，那得孙儿抱”、“阿婆许嫁女，今年无消息”，以及《紫骝马歌辞》中的“童男娶寡妇，壮女笑杀人”等[④]，这些民歌当中反映的社会现象，或许也与北朝频繁的战争息息相关，本族适龄男丁都被征发服役，导致女子在家，难以婚配。这一现象也反映出了北魏兵制的一个特点：全民皆兵。

---

① （宋）司马光：《资治通鉴》，中华书局，1956，第3401页。

② 曹道衡选注《乐府诗选》，人民文学出版社，2007，第493页。

③ 《魏书》，中华书局，1974，第1633页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第365~370页。

三 《木兰诗》与北魏、西魏兵役制度

北魏建立政权早期，其原有的部落兵大概可分为中兵、镇戍兵和州郡兵三个系统。[①] 中兵作为君主近卫，主要负责保护皇室以及拱卫京畿重地，拓跋珪曾设置八部帅，八部各领一军，这类军队的驻地称为“六坊”，后来发展成熟后，中兵之中部分侍卫兵还可以外出远征，甚至驻扎在各地戍防，这与北魏君主多次亲征的状况是一致的；北方的镇戍兵主要居北方延边各镇进行防守，应对柔然等少数民族的进攻，南边的镇戍兵则主要防备南朝进攻或镇压当地人民的反抗，镇戍兵有时候也配合中兵主动出击。公元 398 年拓跋珪设置北方六镇，派以重兵，谷霁光《补魏书兵制》中提道：“籍隶边镇者，初为国之肺腑，或中原强宗子弟”[②]，其成员基本都是鲜卑氏的宗族子弟，彼时六镇作为北魏在北方边境的重要防线，地位非比寻常；此外，还有一类州兵，是北魏在广开汉地之后，为镇压州境内人民的反抗而组织的，或因本族兵力不足而征收汉人形成的。

（一）贯穿北魏始终的世兵制

北魏建国之初，所采取的仍然是部族兵性质的世兵制，在这种制度之下，兵户是全体部落成员，而不仅是其中的一部分成员，这沿袭了其建国之前的兵役制度。拓跋珪登国初年曾“离散诸部”（《魏书·贺讷传》），为部落内的民众编订户口，分土定居，但是其他依附于拓拔的少数民族并没有完全解散，拓拔内部的人民也仍有无条件从军的义务。北魏的这种世兵制，其世袭性、全民性特征非常明显。谷霁光在《府兵制度考释》中也认为拓跋本身一直保持着世兵制。汉人在早期是没有资格充当世兵的，太武帝神䴥四年（431），尚书令刘洁上书道：“郡国之民，虽不征讨，服勤农桑以供军国，实是经世之大本，府库之所资。”[③] 此处所言“郡国之民”，应该就是指汉人。当然，“郡国之民”并不包括当时那些汉族中的世家大族，南北朝时期的世家大族因其各方面根基深厚，基本不会因为朝代变迁而瓦解，反而是各朝君主都会主动去拉拢这些世家大族，北魏虽是少数民

---

① 杜士铎主编《北魏史》，山西高校联合出版社，1992，第 160~164 页。

② 谷霁光：《谷霁光史学文集》第 1 册，江西教育出版社，1996，第 292 页。

③ 《魏书》，中华书局，1974，第 688 页。

族政权，但是在吸纳汉文化、联合大族这一点上，与南朝是类似的。这一点多有学者研究，兹不赘述。

兵士从军的年龄也有相关规定，在《魏书·帝纪第三》中记载：明元帝永兴五年（413）正月，帝“大阅畿内男子十二以上悉集”。[①] 十二岁是早期男丁从军的一个年龄界限，这种情况到了魏文帝时期有所改变，孝文帝延兴三年（473）诏：“其有鳏寡孤独贫不自存者，复其杂徭，年八十已上，一子不从役”[②]；太和十二年（488）诏：“镇戍流徙之人，年满七十，孤单穷独，虽有妻妾而无子孙，诸如此等，听解名还本。”[③] 孝文帝的两次诏令是他实行汉化政策过程中关于改革兵户制的措施。其中制度与《木兰诗》中“军书十二卷，卷卷有爷名。阿爷无大儿，木兰无长兄”的情况也是一致的，木兰之父年事已高却仍须承担兵役，在“无大儿”的情况下也不得赦免，可见其所处之时代或许是在孝文帝改革之前。

虽然兵役繁重，但是作为统治阶级的成员，这些兵士的社会地位还是比汉人以及其他一些少数民族成员的地位要高得多。就皇室宗族子弟而言，其优待状况最明显，《魏书》卷五十八《杨播传附弟椿传》说：“州有宗子稻田，屯兵八百户，年常发夫三千，草三百车，修补畦堰。椿以屯兵惟输此田课，更无徭役，及至闲月，即应修治，不容复劳百姓，椿亦表罢”[④]，即是宗族子弟在农业上的特权。而对普通军士的优待，则主要体现在战事之中。对于出征、阵亡、受到重创的兵士，朝廷会有相应的赏赐，《魏书·帝纪第九》中记载：肃宗孝明帝熙平二年（517）五月，诏曰：“扬州硖石、荆山、新淮、酂城兵士战没者，追给敛财，复一房五年，若无妻子，复其家一人二年。身被三创，赏一阶；虽一创而四体废落者，亦同此赏。”[⑤] 此处提到的“复”即是指赋税，出征乃至受伤的兵士往往能为其家庭带来免除赋税的奖赏，而阵亡的将士则会得到丧葬费，免除赋税的年限也会增加。

而那些凯旋的将士，则会接受更多的赏赐。《魏书·帝纪第四》记载：始光四年（427），“八月壬子，车驾至自西伐，饮至策勋，告于

① 《魏书》，中华书局，1974，第 52 页。
② 《魏书》，中华书局，1974，第 139 页。
③ 《魏书》，中华书局，1974，第 163 页。
④ 《魏书》，中华书局，1974，第 1287 页。
⑤ 《魏书》，中华书局，1974，第 225 页。

宗庙，班军实以赐留台百僚，各有差”[①]；《北史·魏本纪》中也有记载：神䴥四年（431）“癸酉，车驾还宫，饮至策勋，告于宗庙，赐留台百官，各有差，战士赐复十年”。[②]《魏书》中对“饮至策勋，告于宗庙”这一礼仪共有11处记载，可见其重要性。在《魏书·列传第九下》中对这种礼仪记载得比较详细：“车驾还京，会百僚于宣极堂，行饮至策勋之礼。命舍人宣旨：‘勰翼弼六师，纂戎荆楚，沔北之勋，每毗庙算。从讨新野，有克城之谋；受命邓城，致大捷之效。功为群将之最也’。”[③] 此处对元勰功勋的记载反映出了该制度的面貌，“策勋”这种礼仪往往都在一些战役结束之后，为庆祝战役成功，把将士们的重大功勋都记载在简策上，并论功行赏。结合《木兰诗》当中提到的“归来见天子，天子坐明堂。策勋十二转，赏赐百千强”来看，策勋之举与历史记载是吻合的。很多学者认为，“策勋十二转”反映的是唐代勋官十二转的制度[④]，但是《木兰诗》中“军书十二卷”“同行十二年”都有“十二”，可见这只是一个泛指，不应将之与实际的制度等同起来。

具体行策勋之礼的地方，《魏书》中只称“宗庙”“宣极堂”等地，而《木兰诗》提到了“归来见天子，天子坐明堂”，就北魏来看，明堂是确实存在的。《魏书·帝纪第七下》：北魏孝文帝太和十年（486），“九月辛卯，诏起明堂、辟雍”；太和十五年春（491年），“己卯，经始明堂，改营太庙……冬十月庚寅，车驾谒永固陵。是月，明堂、太庙成”。[⑤] 在孝文帝迁都洛阳之前，平城的明堂基本建成。在孝文帝迁都洛阳之后，明堂再次得到了修建，《魏书·帝纪第八》中记载，孝文帝之子宣武帝于延昌三年（514）冬十二月，“诏立明堂”[⑥]，而孝明帝于正光五年（524）“幸明堂”[⑦]，可见明堂在北魏皇室心中的重要性，这也是其接受汉文化影响的重要表现。

---

① 《魏书》，中华书局，1974，第73页。
② 《北史》，中华书局，1974，第46页。
③ 《魏书》，中华书局，1974，第575页。
④ 唐代的勋官十二转制度指君主对凡有军功的兵士授以勋官。勋官最高一阶称为“上柱国”，正二品，需要经“十二转”才能达到。
⑤ 《魏书》，中华书局，1974，第161、168页。
⑥ 《魏书》，中华书局，1974，第215页。
⑦ 《魏书》，中华书局，1974，第237页。

（二）北魏世兵制外的征兵制

随着北魏广开汉地，其国家疆域逐渐扩大，不论是守土还是出征，都需要大量的士兵，但是鲜卑本族成员数量有限，而且南方地区以平原为主，擅长以骑兵作战的鲜卑族也不得不起用擅长以步兵作战的汉人。因而征收汉人服兵役成了一个必然的选择。

《魏书·帝纪第六》记载，显祖献文帝皇兴五年（471）三月君主下诏："天安以来，军国多务，南定徐方，北扫遗虏。征戍之人，亡窜非一，虽罪合刑书，每加哀宥。然宽政犹水，逋逃遂多。"[①] 征收汉人守卫国土已经形成了一定规模。《魏书·帝纪第七上》中记载：延兴三年（473）十月："太上皇帝亲将南讨。诏州郡之民，十丁取一以充行，户收租五十石，以备军粮。"[②] 可见征兵制在显祖时期就已经非常普遍了。

具体加以考察，可以发现，在征兵的过程中实际存在着两种不同的方式：一是募集之兵，在战事紧急的时候政府会组织招募、选拔义军，《魏书》卷三十八《刁雍传》载：泰常八年（423），君主遣刁雍为镇东将军、青州刺史，"给五万骑，使别立义军"，助叔孙建"攻东阳，雍至，招集义众，得五千人。遣抚慰郡县，土人尽下，送租供军"[③]，北魏在南部边镇地区利用义军对付刘宋政权。由于取得了相当好的效果，以致招募义军之事与日俱增。这些军士一开始只是被募集来征战，其自由性较大，而后来被统摄入军籍成为正式的兵源，《魏书·高祖纪下》载太和十九年（495）八月，孝文帝"诏选天下武勇之士十五万人为羽林、虎贲，以充宿卫"[④]，此时不仅边镇有募兵之举，连禁卫军也开始以募兵补充。

二是番代之兵。《魏书》卷一一〇《食货志》云："自徐扬内附之后，仍世经略江淮，于是转运中州，以实边镇，百姓疲于道路。乃令番戍之兵，营起屯田又收内郡兵资与民和籴，积为边备"[⑤]，其中"番戍之兵"即是番兵制度的体现。献文帝拓跋弘时期，即已开始征发汉人分番出征或远戍，其中方式包括十五丁一番，十丁一番，三五简发（三丁取一，五丁取

① 《魏书》，中华书局，1974，第131页。
② 《魏书》，中华书局，1974，第139页。
③ 《魏书》，中华书局，1974，第866页。
④ 《魏书》，中华书局，1974，第178页。
⑤ 《魏书》，中华书局，1974，第2858页。

二），或丁壮尽征等方式。此处才出现所谓的“点兵”制度：当政府需要征集兵力征战、戍边之时，大约是所有符合应征条件的百姓都需要轮番服戍边之役，被点到的成员必须履行义务，前往前线或边镇。一番往往是两三年，若番期已到却没有人前来替换，则兵士仍不能解脱，这样往往造成士气不高、征战不利的情形。学者高敏在《魏晋南北朝兵制研究》中提出，这种番代之兵在东魏、北齐时期被制度化，形成正式的“丁兵制”。[①]此外，李开元、管芙蓉编著的《北魏文学简史》第二编第一章“木兰代父从军和北魏兵役制度”中提道：“过去有的研究者认为，‘点兵’制是唐朝的兵役制，北魏无此制度”，指出“这种看法是有些偏颇的”。[②] 两位学者将“点兵制”作为府兵制的一部分，以证明北魏已经出现了府兵制的雏形，从而为《木兰诗》的成诗年代提供有力的证据。实际上，这里应当对“点兵”和正式的点兵制度进行一定的区分。《木兰诗》中有“可汗大点兵”一句，但诗中之“点兵”，应当是一种召集士兵的举措，而不是后世所说的点兵制度。

除了以上两种制度外，北魏末年还出现了私兵制。北魏早期政权稳固，兵权基本都掌握在统治阶层手中，上层也严厉禁止地方有私人武装。北魏末年，六镇倾颓，鲜卑军队的掌控力逐渐下降，几乎所有的豪强大族都有自己的武装组织，《北齐书》卷四《文宣帝纪》载：天保七年（556）十一月诏：“魏自孝昌之季，数钟浇否，禄去公室，政出多门，衣冠道尽，黔首涂炭。……纲纪从兹而颓，彝章因此而紊。是使豪家大族，鸠率乡部，托迹勤王，规自署置。”[③] 可见私兵制之普遍。

（三）北魏兵役制度的两个特点

在北魏世兵制与征兵方式并行的体系之中，实际上有几个关键性的特征，是后世学者时常与《木兰诗》相联系的地方。

首先，从世兵制到世兵制与征兵制相结合的过程中，汉人从军的比例越来越大，从州兵到中兵，都开始有汉人参与，而汉人擅长的步兵作战也在北魏的军制中越发重要。从北魏军官制度沿革来看，孝文帝太和年间制定的太和品级和宣武帝景明初年实施的景明品级中，第三品和第五品都有

① 高敏：《魏晋南北朝兵制研究》，大象出版社，1998，第327~332页。

② 见李开元、管芙蓉编《北魏文学简史》，山西人民出版社，1993年。

③ 《北齐书》，中华书局，1972，第62页。

步兵校尉一职，也与步兵作用越来越大、汉人越来越多地服役有关，[①] 与汉人所擅长的步兵相对，鲜卑族本身以骑射见长，骑兵一直占据着重要地位，而马在战争中的作用，自然是异常重要的。前文提到，北魏建国之初，兵役制度承袭了其原有的部族兵性质，其实在行军物资的给养方面也是如此，谷霁光在《府兵制度考释》中认为，比较原始的部族军队中存在战时以牲畜自随或就地取给的行为，这是部落酋长征战的一种给养方式，而拓跋氏则在进入中原以后才采取这种方式。[②] 实际上，直到北魏后期也仍旧实行军士自备行军物资的制度，《北齐书·杜弼传》中记载："孝昌初（525）……时天下多难，盗贼充斥，征召兵役，途多亡叛，朝廷患之。乃令兵人所赍戎具，道别车载；又令县令自送军所。"[③]

《木兰诗》中，木兰决定为父从军之后，第一件事就是买马，"愿为市鞍马，从此替爷征。东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭"，这种准备也正是自备物资的体现。张永鑫《"坐明堂"、"旧时裳"、"十年归"及其它》一文据《洛阳记》《文选》《水经注》和《洛阳伽蓝记》等书进行了考证，指出洛阳在北魏时的确有"东市""西市""南市""北市"，因此，他认为《木兰诗》中有关"四市"的叙述与史实相符。他说"东市"即"马市"，"在大城之东"；"西市"即洛阳城西的"洛阳大市"及其所辖"十里"的概指；"南市"在"洛阳城南"；"北市"即"洛阳城北"的"集市"。故张氏认为"《木兰诗》中提及的'四市'的情况是北魏孝文帝迁都洛阳之后社会历史情况的反映"。[④] 这样的考证对我们了解其背景有一定的意义。不过，针对《木兰诗》这类集体创作性质比较强的著作，我们的研究不必过分拘泥于细节。在此将"东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭"看作一般意义上的互文句法即可，表示木兰在紧张匆忙中做着替父出征的各种准备。

此处还有一点需要加以辨明，木兰需要买马，说明其家中无马，可以推测，由于木兰的父亲需要服兵役，所以其家中没有饲养行军所用的牛马。吕思勉《两晋南北朝史》第二十二章"晋南北朝政治制度"第六节

---

① 杜士铎主编《北魏史》，北岳文艺出版社，2011，第 171 页。

② 谷霁光：《府兵制度考释》，上海人民出版社，1962，第 92 页。

③ 《北齐书》，中华书局，1972，第 346 页。

④ 张永鑫：《"坐明堂"、"旧时裳"、"十年归"及其它——〈木兰诗〉创作年代漫议》，《无锡教育学院学报》2000 年第 1 期。

“兵制”云：“行军所用牛马，魏制亦出自民间。”[①] 此“民间”则是指需要提供徭役赋税的民众，他们在政府需要的时候提供马、牛、羊等物资，《魏书·帝纪第三》载：永兴五年（413）正月，“诏诸州六十户出戎马一匹”；泰常六年，二月，“调民二十户输戎马一匹，大牛一头。三月，诏六部民羊满百口，输戎马一匹”[②]；《魏书·帝纪第四》：始光二年（425）五月，“诏天下十家发大牛一头，运粟塞上”[③]，这是在征战时期向民众征收战争物资的赋税方式，是为“兵调制度”。而木兰极有可能是作为部族兵士，也就是世兵制下的一员，她的马需要自备，所以需要买。木兰之自备行军物资，是早期学者将《木兰诗》与西魏时期的府兵制度相联系的重要凭证，但实际上，北魏时期已有此制度。

其次，在北魏兵役制度变化的过程中，六镇军士的成分和地位发生了很大的变化，其世袭性也被逐渐瓦解。六镇在北魏前期一直处于一个非常重要的地位，作为守卫北方边境的重要防线，六镇对北方柔然的抵御是北魏能够得以南下广开汉地的重要保障，其中成员最初以鲜卑宗族子弟为主。但是，后来政府开始以社会罪犯充镇户、兵户戍边，恭宗（428~451）监国之时设立相关法令，高宗和平年间（460~465）正式实行，此后即成定制。[④] 到了孝文帝延兴二年（472）把被罚充徙边戍者扩大到一般流民以后，人数就大大增加了，这种成分的加入使得六镇军士的地位逐渐降低，而在孝文帝迁都之后，政治重心南移，朝廷转而对六镇兵卒采取“多摈弃之”的态度，更加剧了这种状况，《北齐书·魏兰根传》载：“缘边诸镇，控摄长远。昔时初置，地广人稀，或征发中原强宗子弟，或国之肺腑，寄以爪牙。中年以来，有司乖实，号曰府户，役同厮养。”[⑤]

但世袭制下的兵士并不能轻易脱离军籍，因此孝文帝的政令中，逐渐开始解除六镇部分军士的军籍，孝文帝太和十二年（488）诏：“镇戍之人，年满七十，孤单穷独，虽有妻妾而无子孙，诸如此等，听解名还本。”[⑥]。太和十二年开始颁布的这类诏令，实际上是在解除部分北镇兵户

---

① 吕思勉：《两晋南北朝史》，北京理工大学出版社，2016，第1274页。

② 《魏书》，中华书局，1974，第52、61页。

③ 《魏书》，中华书局，1974，第70页。

④ 钟裔旺：《北魏兵制的嬗变及影响》，南昌大学硕士学位论文，2006。

⑤ 《北齐书》，中华书局，1972，第229~230页。

⑥ 《魏书》，中华书局，1974，第163页。

的兵籍，是他实行汉化政策过程中关于改革兵户制的措施。《魏书·帝纪第九》载：正光五年（524）八月孝明帝下诏："诸州镇城人，本充牙爪，服勤征旅，契阔行间，备尝劳剧。……诸州镇军贯，元非犯配者，悉免为民，镇改为州，依旧立称。此等世习干戈，率多劲勇，今既甄拔，应思报效。可三五简发，讨被沙陇。当使人齐其力，奋击先驱，妖党狂丑，必可荡涤。冲锋斩级，自依恒赏。"①

可见，从孝文帝解除年迈无子的兵士的兵役，到北魏后期孝明帝解除边镇中非罪犯兵士的兵役而改为募兵制，除了鲜卑本族兵士外，其中一些阶层的兵役世袭性已经发生了很大的松动。在此变化中考察《木兰诗》中木兰的身份地位可知，木兰归来，"爷娘闻女来，出郭相扶将"，则木兰居于内城，家中有"磨刀霍霍向猪羊"的资本，木兰有"开我东阁门，坐我西间床。脱我战时袍，着我旧时裳。当窗理云鬓，挂（一作对）镜帖花黄"的举动，都说明其家庭状况很好，与六镇军士"役同厮养"的状况相当不同。当然，此处不应拘泥，提出此点，仅作参考。

（四）西魏时期的府兵制

北魏分裂为东魏、西魏之后，东魏由高欢执政，北魏王朝遗留下来的"宗子羽林""望士队"等鲜卑武夫，都归附到了高欢的麾下。这样，高欢手中就握有一支由鲜卑人组成的骨干武装力量。东魏、北齐政权也仿效魏、晋以来的封建集兵制度，采用"简发勇士"、"简发人之武力绝伦者"以及"十五丁为番兵"等方式集兵，征发汉人，但这支鲜卑军队，一直是王朝武装力量的中坚。而西魏手中留下的鲜卑武士却非常少，所以不得不改变北魏原有的兵役制度，采取扩充整理乡兵，广募关陇豪右，籍民为兵的方式，逐渐形成了早期的府兵制。②

目前关于府兵制的最早记载，见诸《玉海》卷137《兵制》引《后魏书》所谓："西魏大统八年，宇文泰仿周典，置六军，合为百府，十六年籍民之有才力者为府兵"，同书卷138《兵制》引《邺侯家传》所谓："初置府兵，告于六户中等以上家有三丁者选材力一人，免其身租庸调，郡守农隙教拭阅。"③

---

① 《魏书》，中华书局，1974，第236~237页。

② 谷霁光：《府兵制度考释》，上海人民出版社，1962，第22~54页。

③ 谷霁光：《府兵制度考释》，上海人民出版社，1962，第37~38页

拓跋初起时，内部包括许多部落，这些部落的成员都有当兵的权利和义务，拓跋氏入主中原后，在北部缘边地区设六镇，以防御柔然等部族的侵扰。后来随着北魏社会的发展，这些镇府的兵士一部分部族成员成为普通民户，而在镇府当兵的则成为兵户，即所谓府户。西魏时期，设置军府以获取兵力，府兵制建立，"以诸将功高者为三十六国后，次功者为九十九姓后，所统军人亦改从其姓"[①]，则是在形式上摹拟鲜卑拓跋氏早年的部族兵制，因此，陈寅恪对府兵制的性质有这样的看法：（府兵制）从仿照鲜卑之制看，是鲜卑兵制；从分团统领、自相督率、不编户贯看，是部酋分属制；从广募关陇豪右、籍六等之民为府兵看，是兵农分属制；从府兵有选择官吏之权看，是特殊贵族制。[②] 这一点其实还有颇多争议，因为府兵制实际上还是吸取了南朝封建兵制的许多特点，而不完全是承袭拓跋鲜卑本身的制度。

根据史料记载，也可以看出西魏时期的府兵制有三个标准：一是范围，要求必须在"六户"之中选定，陈寅恪、谷霁光认为"六户"指西魏仿照鲜卑部落制度所设立的六柱国，这一举措是为笼络当时的关陇豪右势力，也是西魏依赖于这些私兵、地方豪强力量的表现。二是户等，也就是在"六户"之中，还要根据民户之中的"材力"情况划分出来的等级，只有"中等以上"的民户才会被征用，亦即在九品之中，下等的民户是没有资格被征收入兵的。这种择选方式其实承袭了北魏时期的军队给养制度，亦即兵士自带行军物资的制度，选择有才力的民户，才能保证行军时他们的物资不会出现匮乏。三是丁口，采取了"家有三丁者选材力一人"的方式。府兵制并不是西魏唯一的兵制，毕竟关陇豪右成员有限，在经过择选之后，可利用的兵源也是有限的，因而这些力量比较强大的兵力主要用于禁卫军，而边镇、州郡的兵力实际上仍存在甚至可能数量更多。

罗根泽在《木兰诗产生的时代和地点》一文当中将《木兰诗》产生的年代归于西魏，即是因为西魏府兵制度中兵士自备行军物资这一特色，但是，结合前文的叙述以及此处对西魏府兵制度的考察来看，西魏的府兵制其实更多地吸收了鲜卑部落兵制与南朝的兵役制度，在择选方式上发生了很大变化，不会存在"阿爷无大儿，木兰无长兄"而仍需要从军的情况，

---

① 《周书》，中华书局，1971，第 36 页。

② 参见万绳楠《陈寅恪魏晋南北朝史讲演录》，黄山书社，2000，第 307 页。

就战争情况来说，西魏基本以与东魏之间的战争居多，也不存在“将军百战死，壮士十年归”的漫长战役。因此，这种联系与分析实际上是不够准确的。

四　结语

《木兰诗》的内容与北朝大的时代背景息息相关，对其流传、定型的过程，大概可以作如下推论，从北朝史实、民间传说，后经南朝文人润色、隋唐文人改动，在《乐府诗集》中被正式收录。因其内容在本质上具有历史真实性，是在北方各族人民的文化冲突与交融，以及战争的背景下产生的，所以其反映的内容在一定程度上也具有史诗的品格，这是木兰故事始终具有鲜活生命力的文化土壤。而我们对其史诗性品格的确认，一个比较好的切入点就是兵役制度。

整篇《木兰诗》在北方的宏阔背景之中，展现了女子替父从军这一更加具有传奇性的故事，表面的传说色彩与内在的历史真实相融合，使后人在波澜壮阔之中亦得以窥见历史之一斑：尚勇好武的少数民族也能“唧唧复唧唧，木兰当户织”，从逐水草而居的马背生活移居平原，耕织不辍，并接受礼乐文化熏陶，修筑“明堂”，形成了鲜明的宗庙意识。在北魏特有的部族兵性质的世兵制下，即使“阿爷无大儿，木兰无长兄”，也必须有人出征，于是，自幼处在尚武风气的北方社会中的女子，会义无反顾地选择替父从军。同时，在“可汗大点兵”“将军百战死，壮士十年归”的频繁战役之中，战士出征自备物资，于是木兰需要“东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭”。征途遥远，黄河、黑山、燕山胡骑、朔气都带着历史的厚重感，木兰却有能力在残酷的战争之后凯旋，并得以“策勋”。以上皆反映了北魏征战的大致过程，与历史记载相呼应。

在前人研究中，没有对北魏的兵役制度加以细致考察，所以出现了很多问题。世兵制这一概念很容易与我们传统思维中的汉族世兵制相联系，但是拓跋鲜卑的世兵制带有了很多部族兵制的特征，从军年龄、服役年限、军功奖赏等，都与汉族有所区别；军事物资供应上采取物资自随的方式，这是少数民族行军的突出特征，也是拓跋鲜卑建国后承袭下来的惯例，直到西魏仍旧在利用；明堂、策勋之制在北朝的兴盛，在史料中有诸多记载，北魏迁都前后，这一项制度都是始终存在的。诸如此类，都是与

《木兰诗》相关的背景知识，可以帮助我们进一步理解《木兰诗》，补正前人认识的不足。

对《木兰诗》成诗年代的诸多研究各有侧重，也都有不同的解释，但是笔者在整理前人研究的过程中发现了一个问题，很多学者对成诗年代这一问题孜孜以求，但是往往没有区分开其原型产生的年代与诗篇定型年代的区别，笼统的讨论中，往往存在很大偏颇。《木兰诗》整个篇章内容与北朝兵役制度下兵士们的生活是密切相关的，以史证诗之方法也是可以利用的。即使就其中某些字句的艺术水平、诗歌的著录情况而将之定性年代归于隋唐，也无法否认其内容与北朝更接近的时代性特征。因而，以史证诗是一个好方法，但是如果过分拘泥，则只会忽略更为重要的问题，导致学术研究的僵化与窄化。



唐后乐府



杨维桢乐府诗叶韵考释

黄金灿
（中国社会科学院研究生院文学系 北京 102488）

摘　要： 杨维桢乐府诗的用韵疏密有致、节奏感强，选用韵字不求生僻，一以妥帖自然为准。杨维桢抓住了乐府诗押韵相对自由的特点，大胆地将叶韵方法广泛地运用到自己的创作中，产生了良好的艺术效果。通过探讨杨维桢乐府诗之叶韵的用意、依据、艺术效果及影响等问题，不仅有助于客观认识叶韵在杨维桢乐府诗中所发挥的作用，也有助于纾解古典文学研究中可能存在的对叶韵的成见。

关键词： 杨维桢　乐府诗　叶韵　《广韵》　古音

作者简介： 黄金灿，男，1988年生，安徽凤台人。现为中国社会科学院研究生院文学系2016级在读博士生，主要研究方向为唐宋金元文学、文献。

一

众所周知，杨维桢的乐府创作在乐府诗史上具有重要地位。《四库全书总目》称维桢有“横绝一世之才”且“以乐府擅名”，评其乐府诗的艺术成就曰：“根柢于青莲、昌谷，纵横排奡，自辟町畦，其高者或突过古人”；对于其中的典范之作，更是赞许它们“与《三百篇》风人之旨，亦复何异”，可谓推崇备至。[①] 的确，若仔细涵咏铁崖的乐府作品，读者一定会被其格调之高古、音节之和谐而感染。铁崖乐府之所以能具有如此强大的艺术感染力，原因有很多，但其独特的用韵技法定是不可

① （清）永瑢等：《四库全书总目》卷一六八，中华书局，1965，第1462页。

忽视的要因之一。总体来说，铁崖乐府的用韵疏密有致、节奏感强，选用韵字不求生僻，以妥帖自然为准。铁崖不愧为深谙用韵之道的乐府大家。

然而，铁崖在用韵时的一个特殊现象需要予以特别关注，那就是他好用叶韵。我们知道，“叶韵”说自两宋之际的吴棫在《韵补》《毛诗补音》诸书中倡言之，南宋朱熹复颇采吴氏之说以注《诗经》《楚辞》，遂使这种在为先秦韵文注音时所采用的改读字音的方法风靡一世。但是自明人陈第指出这一学说的理论缺陷后，后世音韵学家踵尔辨之，愈演愈烈，又使其最终走上了几乎被彻底否定的道路。因此，如果我们不能合理地看待铁崖乐府中为数众多的叶韵用例，而依据传统古音学研究的结论，将之一概斥为“不科学”，那将不利于正确评价铁崖乐府的艺术成就，甚至也不利于正确评价其他诗人的同类乐府创作。

叶韵在创作中的流行也有一个过程。它在宋代还不多见。像李新《跨鳌集》中《祭先农》一诗用了3次叶韵，已经算是极为少见的了。元代比宋代的情况好些，但也没有流行起来。元人蒋易曰：

> 叶韵，近代用之者鲜。独于五峰屡见之，如前诗生与央叶，舟船台芽并与壶叶，东与翔叶，邛沙淮者求并与思叶，鱼驹并与游叶。沨沨乎《骚》《选》之遗音，然欲效之者必考据《诗》《骚》及才老《叶音》《补韵》而用之，斯为善矣。不然如闽人以高叶歌韵，浙人以篮叶山韵，适为抵掌之资，亦可不慎欤？[①]

可见，元代叶韵尚不流行，虽有李孝光在其诗歌创作中数次使用，但仍被当作特例看待。其实与其并称“杨李”的杨维桢在其《铁崖古乐府》和《东维子集》中，对叶韵的使用更为普遍，尤其是其《铁崖古乐府》中的乐府诗，为了追求古雅的高格调，使用叶韵的情况更是极为普遍。像集中的《箕山操》《独禄篇》《平原君》《易水歌》《宿瘤词》《虞美人行》《大难日》《毛女》《李夫人》《登华顶峰》《贸易词》《地震谣》《金溪孝女歌》《杨佛子行》《金处士歌》《寿岩老人歌》《锺藤辞》，以及《义鹘三

① （元）蒋易：《元风雅》卷二三，见（清）阮元辑《宛委别藏》第114册，江苏古籍出版社，1988，第668~669页。

章》（其一）、《览古》（其三十一）等诗，都至少使用1次叶韵，其中《李夫人》使用3次，《金处士歌》使用4次。现举篇幅较短的《箕山操》为例，以见一斑：

> 箕之山兮，可耕而樵（叶囚）。箕之水兮，可饮而游。牵牛何来兮，饮吾上流。彼以天下让兮，我以之逃（叶投）。世岂无尧兮，应尧之求，吾与尧友兮，不与尧忧。①

此诗格调高古，音韵和谐，是杨维桢乐府诗中的杰作，在古人的叶韵创作中也当属艺术造诣较高者。由于杨氏热衷于乐府诗的创作，为了使自己的作品在体制、格调、声韵上都能臻于高古，所以他就比其他的元代诗人更热衷于将叶韵运用到自己的诗歌创作中去。当然，虽然杨维桢个人使用得较多，但若从整个元代诗坛来看，仍以蒋易“叶韵，近代用之者鲜”的论断更为符合实际。

笔者认为，叶韵在文学领域自有其独特价值。叶韵从诞生之初即主要被用于为经典韵文文本注音，它具有辅助韵文文本阅读的重要功能，能够有效地疏通由于古今发音的演变而造成的押韵窒碍。叶韵在经典韵文文本的讽诵涵泳中也发挥着重要作用，它有助于使众多经典韵文文本更流畅地讽诵于人口。叶韵还被许多诗人运用到诗歌创作中，并逐渐受到批评家的关注，成为一种较为普遍的文学现象。对铁崖乐府的叶韵用例加以考释，说明其叶韵之用意，探索其叶韵之依据，既有助于加深对铁崖乐府诗用韵艺术的认识，也有助于进一步明确叶韵方法在文学领域的独特价值。

二

基于上述考量，笔者拟选取铁崖较具代表性的十首使用叶韵的乐府作品加以考释，并在此基础上探究铁崖乐府之叶韵在诗史上的地位。如此一来，或可对合理认识铁崖乐府诗之叶韵、客观评价叶韵作为一种诗歌创作技法在文学领域的特殊价值有所裨益。有一点需要指出：铁崖乐府诗中的

---

① （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷一，见《四部备要》，中华书局，1936，第3页。

叶韵是其乐府诗的有机组成部分，基本上都是诗人自己所加，并非后人所添。就拿其门人吴复所编的《铁崖古乐府》十卷来说，其中所收作品基本是铁崖中年所作，在编集时师徒二人多有交流，而且吴复去世早于铁崖，因此该集中的叶韵基本都是铁崖原作就有。

（一）《平原君》（一作《平原君斩美人歌》）

平原君，起朱楼。美人盈盈楼上居（叶鸠）。槃跚跛汲彼何叟，美人一笑槃跚愁。门下士，引去不可留。美人高价千金直，千金不惜美人头。君不见帷中妇女观跛者，一笑五国生戈矛。[1]

按本诗中“居”叶韵“鸠”。查《广韵》，“居”属鱼韵[2]，与本诗中属尤韵的“楼”“仇”“留”“投”“矛”诸韵字不押韵，由于“鸠”亦属尤韵，“居”叶韵“鸠”后，即可与其他韵字押韵，此乃杨氏以“居”叶“鸠”之本意。

查郭锡良《汉字古音手册》，在上古音系中“居”属鱼部[3]，“鸠”属幽部，二字既不属一部，可见其叶韵所本并非古音；又查元周德清《中原音韵》，“居”属鱼模部[4]，“鸠”属尤侯部，二者既不相押，可见亦非依据元代北方现实语音。杨氏以“居”叶“鸠”所据为何，尚待详考。相比之下，朱熹《诗集传·蟋蟀》：“无已大康，职思其居”之“居”叶音“据”[5]，“据”古音亦属鱼部，从古音学角度来说，比杨氏此处之叶韵更为“科学”。

（二）《易水歌》（一作《荆卿失匕歌》）

风潇潇，易水波，高冠送客白峨峨。马嘶燕都夜生角，壮士悲歌

① （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷一，见《四部备要》，中华书局，1936，第8页。

② （宋）陈彭年：《钜宋广韵》，上海古籍出版社，1983，第33页。此书本文多次参考，不再出注。

③ 郭锡良：《汉字古音手册》，商务印书馆，2010，第182页。此书本文多次参考，不再出注。

④ （元）周德清：《中原音韵》，上海古籍出版社，2011，第170页。此书本文多次参考，不再出注。

⑤ （宋）朱熹撰，赵长征点校《诗集传》，中华书局，2017，第103页。

刀拔削（叶朔）。……①

按本诗中“削”叶韵“朔”。查《广韵》，“削”属药韵，“角”属觉韵，二字不相押；而“朔”属觉韵，“削”叶韵“朔”后，即可与“角”相押，此乃杨氏以“削”叶“朔”之本意。

查郭锡良《汉字古音手册》，“削”古音属药部，“朔”古音属铎部，其叶韵所本并非古音；又查《中原音韵》，“削”属萧豪部，“朔”亦属萧豪部，且同归“入声作上声”一类，可见二字叶韵与元代北方现实语音相符。又明郝敬《毛诗原解》卷九“鲁道有荡，齐子发夕”（《载驱》）之“夕”叶“削”，“夕”古音属铎部，郝氏之以药部叶铎部，与杨氏之以铎部叶药部，二者思路相同，然皆不合古音。当时古音未明，此举或是通行作法。

（三）《大难日》

来日大难君不知，焦心弊力欲何为。早知大难学安期，炼煮丹石服灵芝。大药误死世所嗤，不如美酒千日可辟饥。美酒醉饱，一日以为老。美酒不畅（叶昌），千岁亦为殇。②

按本诗“畅”叶韵“昌”。查《广韵》，“畅”属漾韵，“殇”属阳韵，二者不相押，而“昌”则属阳韵，以“昌”叶韵“畅”，则“畅”“殇”可押，此乃杨氏之本意。

查《汉字古音手册》，“畅”“昌”古音皆属阳部，本诗叶韵与古音相符。又据《中原音韵》，“昌”“殇”皆属江阳部阴声韵，而“畅”则属江阳部去声韵，本诗以“昌”叶韵“畅”，亦与元代北方现实语音相符。

（四）《毛女》

沙邱腥风吹腐龙，华阴毛女藏双鱼（叶农）。宫中雨露不可食，餐松啖柏留春容。桃花流水迷红雾，十二峰头度朝暮。自是婵娟有仙

① （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷一，见《四部备要》，中华书局，1936，第9页。
② （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷二，见《四部备要》，中华书局，1936，第6页。

骨，入海徐郎岂知故。衣沐雨，鬓栉风，槲叶楚楚山花红。秦楼旧镜掩明月，咸阳目送双飞鸿。①

按本诗“鱼”叶韵“农”。据《广韵》，“鱼”属鱼韵，与属锺韵的“龙”“容”不相押；“农”属冬韵，《广韵》规定冬韵与锺韵可通用，如此一来，以“鱼”叶韵“农”，则可与“龙”“容”相押，此乃杨氏叶韵之本意。

查《汉字古音手册》，“鱼”古韵属鱼部，“农”古韵属冬部，其叶韵所本并非古音；又查《中原音韵》，“鱼”属鱼模部，“农”属东锺部，则“鱼”叶韵“农”与元代北方现实语音亦不相符。

（五）《李夫人》

绝代一佳人，美色如洛妃（叶呼）。春月为作眉上縠，秋水为作眼中波（叶逋）。歌琼蕤，舞玉枝，君王有情不自持。玉枝一夜摧，琼蕤一朝落，君王之心何以乐。若有人兮有若无，来迟迟兮去促促（叶呼）。芙蓉叶上清露结，晴光倒射金虹灭。山为雨，海为雨，何得分明梦中语。落蛾影灭百子池，灵风一阵彩云飞。②

按本诗有三处叶韵，分别是：以“呼”叶“妃”，以“逋”叶“波”，以“呼”叶“促”。查《广韵》，“妃”属微韵，“波”属戈韵，二者不相押，而“呼”属模韵，“逋”亦属模韵，则可相押；又“促”属烛韵，“无”属虞韵，二者不相押，而“呼”属模韵，《广韵》规定虞模同用，则“促”叶韵“呼”后，即可与“无”相押。

查《汉字古音手册》：“妃”古音属微部，“呼”古音属鱼部；“波”古音属歌部，“逋”古音属鱼部；“促”古音属屋部。三个叶韵组合在古音中皆不同部，说明其叶韵所本并非古音。又查《中原音韵》：“妃”属齐微部，“呼”属鱼模部；“波”属歌戈部，“逋”属鱼模部；“促”属鱼模部，“呼”属鱼模部。三组叶韵虽各自两两不相押，但“呼”“逋”作为叶韵用字却同属一部，可见本诗叶韵与元代北方现实语音有关。

① （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷三，见《四部备要》，中华书局，1936，第2页。
② （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷三，见《四部备要》，中华书局，1936，第6页。

（六）《登华顶峰》

……翩然迎老仙，笑语风云从。冰桃琥珀碗，霞液玻瓈锺，陶然一醉三千霜（叶春）。酡颜相暎扶桑红。归来笠泽成小隐，林屋洞访浮丘翁。下视东蒙尘土濛，蓬科万冢眠英雄。[1]

按本诗“霜”叶韵“春”。据《广韵》，“霜”属阳韵，“春”属锺韵，以“春”叶“霜”之后，即与同属锺韵的“从”“钟”二字押韵，此乃杨氏叶韵之本意。

然“霜”“春”相叶有没有什么依据呢？查《汉字古音手册》，“霜”古韵属阳部，“春”古韵属东部，说明此处叶韵所本非古音；又查《中原音韵》，“霜”属江阳部，“春”属东锺部，可见此处叶韵与元代北方现实语音无关。

既然“霜”“春”相叶与古音、时音俱不合，铁崖何故遽以二者相叶？考《小雅·大东》有“大东小东，杼轴其空。纠纠葛屦，可以履霜”之句，铁崖或见《诗经》中有“霜”与“东”“空”同见之例，遂以为三字押韵，因取与“空”“东”在元代实际语音中同部的“春”字叶韵。然铁崖此举有两误：其一，“空”“东”与“春”虽在元代实际语音中同部，实则在《广韵》中并不同部；其二，“纠纠葛屦，可以履霜”之句并非是与之前的“大东小东，杼轴其空”之句押韵，而是与其后的“佻佻公子，行彼周行”之句押韵。据王力《诗经韵读》，“东”“空”属古音东部，“霜”“行”属古音阳部，[2] 正好两两押韵，明人陈第《毛诗古音考》卷三取“大东小东，杼轴其空。纠纠葛屦，可以履霜”四句作为“本证”以证“东”古音“当”，[3] 似与铁崖犯了相同的错误。

（七）《金溪孝女歌》

金溪石，石生银。凿石石有尽，银令无时磷。昨夜银官下（叶

---

① （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷三，见《四部备要》，中华书局，1936，第9～10页。

② 王力：《诗经韵读》，中华书局，2014，第279～280页。

③ （明）陈第著，康瑞琮点校《毛诗古音考》，中华书局，2011，第116～117页。

户），山头点银户。葛家父，无丁惟二女，葛家父楚苦，苦楚与死邻。二女痛父关一身，骈首跳冶裂焰暗（叶音）。裂焰焚身，不焚二女心。天惨惨，神森森，化作双白金。双白金，盛龙锦，愿作万寿卮，以奉天子饮。一饮银鬼泣，再饮银令寝。[①]

按本诗以“户”叶“下”，以“音”叶“暗”。据《广韵》，“下”属祃韵，“户”属姥韵，以“户”叶“下”，则与下句“山头点银户”之“户”押韵；“暗”属勘韵，“音”属侵韵，以“音”叶“暗”，即可与同属侵韵的“心”“金”相押，此乃杨氏叶韵之本意。

查《汉字古音手册》，“下”古音属鱼部，“户”古音亦属鱼部，二者相叶与古音相符；“暗”古音属侵部，“音”古音亦属侵部，二者相叶亦与古音相符。陈第《屈宋古音义》卷一云：“下，音虎。陆德明云：‘《毛诗》一十有七下，叶韵皆当读如户。’夫谓之如户近之，以为叶音，失之矣。详见《毛诗古音考》。”[②] 又引《离骚》“纷总总其离合兮，斑陆离其上下。吾令帝阍开关兮，倚阊阖而望予”四句以证，复云：“又《离骚》二下，及《九歌》《九章》《九辩》《招魂》《高唐》《风赋》，凡下皆此读。”[③] 又《毛诗古音考》卷一云：“下，音虎。陆德明云：‘当读如户。’魏了翁云：‘《六经》凡下皆音虎，舍亦音暑。’不特六经，古音皆然。”[④] 书中复从古代文献中搜罗本证、旁证各12则，以证其说。可见杨维桢此诗以“户”叶“下”，既与古音相符，又有前代的文献作为依据。

（八）《杨佛子行》

诸暨县北枫桥溪，枫桥溪水上接颜乌栖。其下一百二十里合万和水，万和孝子庐父墓，墓上芝生美。杨生佛子与万和孝子齐。六岁怀母果，二十为母尝百药，药弗医（叶）。啖母以肉将身刲，母病食肉

---

① （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷三，见《四部备要》，中华书局，1936，第1页。
② （明）陈第著，康瑞琮点校《屈宋古音义》，中华书局，2011，第186页。
③ （明）陈第著，康瑞琮点校《屈宋古音义》，中华书局，2011，第186页。
④ （明）陈第著，康瑞琮点校《毛诗古音考》，中华书局，2011，第25页。

起，其神若刀圭。母死返九土，常作婴儿啼。……①

按“医”在《广韵》属之韵，与属齐韵的“溪”“栖”“荑”“齐”“刲”“圭”“啼”诸韵字不押韵，标注一“叶”字，意为使之韵叶音为齐韵，如此一来即可相押，此乃杨氏之本意。

查《汉字古音手册》，“医”古韵属之部，“溪”“刲”“圭”“啼”古音属支部，“栖”“荑”“齐”，古音属脂部。考元熊忠《古今韵会举要》卷二平声上四支释“医”字曰：“医，於其切，音与漪同。……又止韵”②；且注明支韵与脂、之韵通。说明杨氏此处叶韵亦有所本。

（九）《金处士歌》

苏州古隐君，实始虞仲，隐居放言，中乎清与权。次曰澹台氏，言不枝，行不径，未尝匐走诸侯前。五噫之夫，将其匹联。耕织为业，不废诵与弦。亦有天随仙配鸱夷子，理钓船。去之五百年，求继者孰贤。阖闾古城阴，曰有处士氏曰金。长身而美髯（叶壬），风局孤以古，古貌疏且沉。家不失箴，里不失任。有馀推与人，矧肯爵禄入吾心。心阙下，足终南（叶吟）。贫贱易屈，贵富易淫。故大隐在关市，不在壑与林。凤皇不能引高，神龙不能引深（叶沁）。人呼为处士，更加逸与贞之号，焉知古不如来今。吾嗟今之士，既隐邱园，复事王侯，行无补阙，言无裨谋，惟禄食是媒（叶牟）。诡贞而隐，诡逸而休，以为吾人忧。放而返涧，恚岳陇羞。闻处士风，其不泚然在颡，岂吾人俦。③

按本诗“髯”叶韵“壬”，“南”叶韵“吟”，“深”叶韵“沁”，“媒”叶韵“牟”。据《广韵》，“髯”属盐韵，叶属侵韵的“壬”后，即与同属侵韵的“金”“沈”“任”“心”等字押韵；“南”属覃韵，叶属侵韵的“吟”后，即与同属侵韵的“任”“心”“淫”“林”等字押韵；

① （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷三，见《四部备要》，中华书局，1936，第1页。

② （元）黄公绍、（元）熊忠：《古今韵会举要》卷二，见《四库全书》第238册，上海古籍出版社，1987，第402页。

③ （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷三，见《四部备要》，中华书局，1936，第2页。

“媒”属灰韵，叶属尤韵的“牟”后，即可与同属尤韵的“丘”“谋”“休”“忧”“羞”“俦”诸字押韵。

查《汉字古音手册》：“髯”古音属谈部，“壬”古音属侵部，二字相叶不合古音。“媒”古音属之部，“牟”古音属幽部，二者相叶与古音不合；朱熹《诗集传》注《氓》篇云“匪我愆期，子無良媒（叶谟悲反）”[1]，“悲”古音属微部，与“媒”亦非同部，说明朱熹此处叶韵亦不合古音规律。“南”古音属侵部，“吟”古音亦属侵部，二字相叶与古音合；朱熹《诗集传》注《燕燕》篇云“之子于归，远送于南（叶尼心反）”，[2] 正好与杨氏此诗叶韵同例。

本诗中“深”叶韵“沁”一条有误，当删。因为“深”本来即属侵韵，不必叶韵即可与前后韵字相押。而所叶“沁”字在《广韵》中属沁韵，与诗中前后韵字皆不相押，明显错误。不仅《四部备要》内的楼氏注本叶“沁”，《四部丛刊》内的吴复编本也叶“沁”。可见本处误添之叶韵出现甚早，甚至可能是铁崖在创作之初既已误添；当然，也不排除本诗有错简、讹脱的情况。

（十）《寿岩老人歌》

寿岩老人宋都督，不肯新朝食周粟。水晶国里七宝山，别有天地非人间。山中黄石眠怒虎，圯上传书曾有语。归来牧羊寻赤松，万年枝上盘冬龙。冬龙万年与石斗，老人一杯持自寿。炼石未补南天孔（叶空），坐见瀛洲生软红。呜呼寿岩之人兮元不死，南斗化石齐崆峒。[3]

按本诗“孔”叶韵“空”。据《广韵》，“孔”属东韵上声，与属东韵平声的“红”“峒”不押韵，“空”属东韵平声，“孔”叶“空”后，即可与“红”“峒”押韵。又查《汉字古音手册》，“孔”“空”古音俱属东部，二者相叶与古音合。

综上，铁崖乐府诗中的叶韵，都属于为了押韵和谐而临时改读字音的

① （宋）朱熹撰，赵长征点校《诗集传》，中华书局，2017，第57页。
② （宋）朱熹撰，赵长征点校《诗集传》，中华书局，2017，第26页。
③ （清）楼卜瀍注《铁崖乐府注》卷三，见《四部备要》，中华书局，1936，第13页。

情况。经杨氏所改读的字音，有的与古音相合，有的与当时通行的口语音相合；有的虽与此二者皆不相合，但在前代诗歌文献中却能找到依据，这种情况可以看作拟古。拟古有时候也就是创新，有助于营造诗歌古色古香的风貌。当然，铁崖乐府诗中的叶韵还有一些暂时看不出它们有什么依据。在运用叶韵法时，这一部分看不出依据的叶韵是最被古音学者们诟病的，因为这种临时转叶的随意性，会给古音研究带来极大的不便。

但是，若以文学为本位来审视之，即便是“随意转叶”，只要符合叶韵本身的规则，就无可厚非。因为当叶韵被运用于诗歌创作中时，它已经不再是语音研究的语料，而成了一种独特的诗歌创作方法。熟悉诗歌创作的人都有这样一种体会，有时候一个最适合表达诗意的字却是一个无法与前后诗句押韵的字，而叶韵正好解决了这个矛盾。律诗的用韵极为严格，自然不能如此随意，而乐府诗就自由多了。杨氏抓住了乐府诗押韵相对自由的特点，大胆地将叶韵方法广泛地运用到自己的创作中来，确实产生了良好的效果。就拿上述十首乐府诗来说，我们若是不采用其中的叶韵，虽然依旧不妨碍它们成为语义完足、情感充沛的好诗，可是朗读起来总觉得没有那么顺口，要是配上音乐歌唱大概也没那么动听；可是一旦我们采用了其中的叶韵，则它们整个的文气和音响效果就都显得更加通透而和谐了。叶韵在诗歌创作中的这种权宜之妙，被铁崖很好地发挥了出来。

三

毋庸置疑，叶韵在一定程度上强化了铁崖乐府诗的艺术效果。在铁崖乐府诗日渐广播于人口的同时，叶韵也与之一道被越来越多的人所效法，逐渐运用到自己的诗歌创作中去。在铁崖生活的元末明初，将叶韵广泛地运用到诗歌创作中，尚属开风气之先；到了明清时期，使用叶韵进行创作的诗人就不胜枚举了。例如，明代的史鉴《西村集》、刘宗周《刘蕺山集》、邵宝《容春堂集》、清代的毕沅《灵岩山人诗集》、陈兆仑《紫竹山房诗文集》、程晋芳《勉行堂诗集》，等等，都收录了不少使用叶韵的诗作。他们在创作时使用叶韵的具体方法与铁崖基本一致，即模仿《诗集传》《楚辞集注》等经典文本的注音方式，在自己所作的诗句韵脚处标注“叶”或“叶音某”的字样。其中明史鉴《西村集》所录此类创作在数量上较为突出，例如其《灵芝歌》：

灵芝生（叶），粲若英（叶）。来百福，世其昌。灵芝生，光且奕。庆斯锺，象乃德。灵芝生（叶），铜池中（叶）。和致祥，寿无疆。灵芝生，气之粹。配庆云，象华盖（叶）。灵芝生，受天祐。祐维何，锡尔祚。灵芝生（叶），何轮囷。子孙兮，宜振振。[①]

由此可见，明人在将叶韵用于自己的诗歌创作中时，不仅篇目的数量多，每篇之中使用的次数也多。当然，这一文学现象之所以在明清时期更为普遍地流行起来，与朱熹及其《诗集传》《楚辞集注》的学术地位越来越高、流传越来越广有关；同时，与明清时期中国古典文学逐渐走上总结期且其时的文献尚足征也有关。但无论如何，铁崖在其乐府创作中大胆地广泛使用叶韵方法而产生的引领、开拓作用，是不容忽视的。

当叶韵逐渐被引入诗赋创作领域，它就不再仅仅是古音学研究的对象了。它作为一种文学现象，也逐渐开始被古代批评家所关注、探讨。例如清陈仪《竹林答问》就曾专门探讨之：

问："音韵或叶或通，其用之之道有分别否？"

"叶韵只可用之乐府，若施之古诗，终嫌聱牙。盖古诗主于读，乐府主于歌，古人分通叶二法，名义固自厘然。"

问："古诗声韵当何从？"

"作古诗，声调须坚守杜韩苏三家法律，至用韵当以杜韩为宗主。韩诗间滥入叶韵，苏诗则偶有紊界处，不可为典要也。"[②]

陈氏强调"韩诗间滥入叶韵"，"不可为典要也"，说明他仅将叶韵法视作诗歌正道边上一条旁逸斜出的小径。但是他"叶韵只可用之乐府"的论断，又指明了叶韵与乐府诗的密切关联，这也为杨维桢诸人热衷于在乐府创作中使用叶韵方法提供了一种理论上的解释。由于"乐府主于歌"，因而其声韵是否和谐，是否能令歌者感到口吻调利、令听者感到悦耳动听就显得至为重要。总体来看，陈氏虽不赞同在诗歌创作中运用叶韵，但也并未完全否定之，事实上，他更关心的似乎是：如果诗人非得在诗歌创作

① （明）史鉴：《西村集》卷一，见《四库全书》第1259册，上海古籍出版社，1987，第701~702页。

② （清）陈仪：《竹林答问》（共一卷），清镜滨草堂钞本，第37页。

中使用叶韵方法的话，该如何有针对性地使用它，以便将它的负面作用降至最低。在这一点上，铁崖的乐府诗也提供了艺术上相当成功的典范。

其实，有些当代学者已经逐渐发现了“叶韵”说在文学领域的独特价值。例如，刘晓南《试论宋代诗人诗歌创作叶音及其语音根据》一文就曾指出：“文章家主要关注是否词能达意，言之不文则行而不远，除在庄重的场合、典雅的文体中要关注韵律的人格外，其他更多关注的则是是否口耳谐叶。”[①] 这也就从文人的实际创作心理、艺术追求出发揭示了叶韵方法的合理性。邹其昌《“讽诵涵泳”与“叶韵理论”——论朱熹〈诗经〉诠释学美学诠释方式之二》一文，在论证叶韵的文学价值方面有进一步的突破。作者体会到朱子的“叶韵”注音之用意在讽诵，并从诠释学、美学角度肯定了其合理性。[②] 可见，当“叶韵”说与文学创作联系起来之后，它就具有了与古音研究不同的“文学性”，对于其特殊价值，就应该从文学的角度进行重新审视。我们不必也不可仍然受语音学领域的主流意见之束缚，不敢明确地为“叶韵”说的文学价值正名。

正所谓“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，对于叶韵，我们应该具体问题具体分析。从语音学内部看，由于许多叶韵本来就与古音相合，尚且不能将其一概否定；更何况，语言学与文学有本质的不同，若将前者的研究结论不加区别地移植于后者更是不妥。总而言之，叶韵在文学领域自有其独特意义。通过探讨铁崖乐府诗之叶韵的用意、依据、艺术效果及影响等问题，不仅有助于客观认识叶韵在铁崖乐府诗中所发挥的作用，也有助于纾解古典文学研究中可能存在的对叶韵的成见。

---

① 刘晓南：《试论宋代诗人诗歌创作叶音及其语音根据》，《语文研究》2012 年第 4 期。

② 邹其昌：《“讽诵涵泳”与“叶韵理论”——论朱熹《诗经》诠释学美学诠释方式之二》，《湖北师范学院学报》（哲学社会科学版）2005 年第 1 期。



域外乐府



日本平安朝汉诗文钞本所见乐府诗举隅*

刘　洁

（西南大学文学院 重庆 400700）

摘　要：《关山月》《梅花落》《陇头秋月明》《王昭君》等乐府曲调，对平安时代的上层日本社会及汉诗创作产生过较大的影响。因此，本文结合相关汉诗文钞本文献，对它们在这一阶段日本文坛的存在状况及其包含的文化现象一一加以探考。

关键词：平安时代　《关山月》　《梅花落》　《陇头秋月明》　《王昭君》

作者简介：刘洁，女，文学博士，就职于西南大学文学院古代文学教研室。以唐代文学与日藏汉籍钞本文献为主要研究方向。

日本平安时代（794～1192）汉诗文古文献中，保存了许多中国乐府文学的痕迹。如约成于9世纪前期的宫内厅书陵部所藏的《杂抄》（现疑为日本钞本），就是一部专收唐人乐府诗的残集，内中涉及李端、李南、朱千乘、崔国辅、法振等20名作者的35首诗作。平安文人大江维时（887～963）编撰的唐诗秀句集《千载佳句》，其间所收1083联（据该书奥书所载）诗句中，与乐府文化密切相连者也不在少数。然而，这些作品几乎全部出于唐人之手，尚无法作为直接文献，来探察平安文学与唐宋乐府诗之间的关联与异同。而成书于嵯峨天皇弘仁九年（818）的《文华秀丽集》、淳和天皇天长四年（827）的《经国集》等平安朝的汉诗文作品集，就成为十分重要的研究资料。尤其是这些诗文集中还专门设有“乐府”这一门

* 本文为国家社科基金青年项目“奈良至镰仓时期日本汉籍钞本与唐代文学研究”（17CZW016）之阶段性成果。

类，表明当时的日本文坛已对中国的乐府曲调有所关注，也为我们深入了解乐府歌辞在域外的影响与变容，提供了重要的思考。因此本文从这些汉诗文钞本文献中，选出对平安文坛影响较大的乐府曲调即《关山月》《梅花落》《陇头秋月明》《王昭君》来考证这一时期日本乐府诗创作与中国古代乐府诗的关系。

一 《关山月》

《关山月》是魏晋以后新兴的横吹新曲[①]。曲辞主题，《乐府解题》云："伤离别也。"[②] 在《经国集》"乐府"类下收有智子内亲王、菅原清公、滋野贞主的五言诗《奉和关山月》各一首，具体内容如下：

五言，奉和《关山月》（太上天皇在祚） 公主（有智子内亲王）

皎洁关山月，流光万里明。悬珠露叶浮，临扇霜华清。寒雁晴空断，狐猿晓峡鸣。那堪空阁妾，未慰相思情。

同前 菅清公（菅原清公）

关山秋宿月，夜冷月弥清。影共征轮满，光含旅镜明。龙城照云阵，雁塞□星营。还入高楼里，空令思妇情。

同前 滋贞主（滋野贞主）

戍上孤明月，恒将太白看。弓弯汉卒臂，□挂拂见鞍。□阵鼓声死，伍营兵气寒。嫦娥如有意，应照妾泛澜。[③]

以上作品对偶工整，且皆采用拟乐府诗赋题写作的手法，紧扣"关山月"三字起笔，接下来紧承题意，描写边关月色与苦寒环境，最后以山、月助情，落笔在征人思妇的传统叙述模式上。那么，这一主题叙述模式，与中国哪些同题作品最为接近呢？

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第451页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第488页。

③ 〔日〕滋野贞主等奉敕撰《经国集》第十卷，见《群书类丛》第百二十五卷，第八辑，东京：续群书类丛完成会，1992，第503页。

纵观《乐府诗集》中所收《关山月》歌辞，主题并不单一。首先，自梁代始，就有咏歌洛阳佳丽掷果盈车的旖旎风情，像简文帝萧纲的“洛阳佳丽所，大道满春光。游童时挟弹，蚕妾始提筐。金鞍照龙马，罗袂拂春桑。玉车争晓入，潘果溢高箱”。庾肩吾的“徼道临河曲，层城傍洛川。金门才出柳，桐井半含泉。日起罘罳外，车回双阙前。潘生时未返，遥心徒眷然”，等等。其次，在唐人作品中，也不乏表达关塞凄壮的慷慨之气，像王建的《关山月》：“营开道白前军发。冻轮当碛光悠悠，照见三堆两堆骨。边风割面天欲明，金莎岭西看看没。”即便是对戍边怀归的表现，也并非只是采用征人思妇的模式，而是将这种叙述延伸到凄清悲壮的戍边环境中，像沈佺期的“汉月生辽海，曈昽出半晖。合昏玄菟郡，中夜白登围。晕落关山迥，光含霜霰微。将军听晓角，战马欲南归。”戴叔伦的“月出照关山，秋风人未还。清光无远近，乡泪半书间。一雁过连营，繁霜覆古城。胡笳在何处，半夜起边声”，等等。然而，以上这几种《关山月》的主题表达，皆与《经国集》所录者不同。由此梁元帝萧绎《关山月》诗，不禁引起思考。其云：

> 朝望清波道，夜上白登台。月中含桂树，流影自徘徊。寒沙逐风起，春花犯雪开。夜长无与晤，衣单谁为裁？[①]

此诗的前三联以夜月景色为描写核心，渲染了见月思人的凄清孤寂，尾联则落脚于对征人苦寒艰辛的挂念上。“夜长无与晤，衣单谁为裁”，构思精妙，体现了早期《关山月》作品的立意所在，与以上三首日本汉诗较为接近。然而若细究萧诗的全篇布局，仍可发现其与日本汉诗的微妙差异。

相较而言，南朝陈后主和徐陵、唐代卢照邻、长孙左辅和耿湋等人的《关山月》诗，反倒在运意与体式上，与以上日本汉诗的相似处更多。如：

> 秋月上中天，迥照关城前。晕缺随灰减，光满应珠圆。带树还添桂，衔峰乍似弦。复教征戍客，长怨久连翩。（陈后主）

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第488页。

关山三五月，客子忆秦川。思妇高楼上，当窗应未眠。星旗映疏勒，云阵上祁连。战气今如此，从军复几年。（徐陵）

塞垣通碣石，虏障抵祁连。相思在万里，明月正孤悬。影移金岫北，光断玉门前。寄书谢中妇，时看鸿雁天。（卢照邻）

凄凄还切切，戍客多离别。何处最伤心，关山见秋月。关月竟如何，由来远近过。始经玄菟塞，终绕白狼河。忽忆秦楼妇，流光应共有。……借问映旌旗，何如鉴帷幕？拂晓朔风悲，蓬惊雁不飞。几时征戍罢，还向月中归。（长孙左辅）

月明边徼静，戍客望乡时。塞古柳衰尽，关寒榆发迟。苍苍万里道，戚戚十年悲。今夜青楼上，还应照所思。（耿湋）①

以上作品皆以咏物式的笔法，对月光以及月色笼罩下的客观环境进行直观性的描写，同时，又并非仅以咏月为核心，而是借助对月夜的渲染，间接表达其间人物的情感，引出戍客思妇的怨离之情。

有学者认为，南朝诗人的《关山月》创作，以关山为背景，以月为核心，形成咏月式的写作模式。唐人《关山月》则以月为背景，形成“见月思乡”与“望月怀人”的抒情范式。② 此观点虽有尚须商榷之处，但总体上较为中肯，也为我们概括以上日本汉诗创作模式提供了启发。也就是说，相较于赋题为诗的南朝创作风格，平安文坛《关山月》创作与望月思归的唐代同题诗歌创作模式更为相似。

二 《梅花落》

《梅花落》，魏、晋以来产生的八支横吹新曲之一。③ “梅花落”三字，曾多次出现于平安朝汉诗文文献中，典型者就是《文华秀丽集》，它收录

① 以上五首诗歌分别出自（宋）郭茂倩《乐府诗集》，中华书局，2017，第488、489、491、492、492页。

② 阎福玲：《横吹曲辞〈关山月〉创作范式考论》，《河北师范大学学报》2005年第2期。

③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第451页。

了嵯峨天皇御制《梅花落》与菅原清公《奉和梅花落》各一首，并将它们归入“乐府”类中。这两首汉诗的具体内容如下：

梅花落　御制（嵯峨天皇）

鹧鸣梅院暖，花落舞春风。历乱飘铺地，徘徊飏满空。狂香燻枕席，散影度房栊。欲验伤离苦，应闻羌笛中。

奉和梅花落　菅清公（菅原清公）

春风吹物暖，朝夕荡庭梅。花点红罗帐，香萦玉镜台。榆关消息断，兰户岁年催。未度征人意，空劳锦字回。①

以上诗歌采用五言八句的体式，首两联紧扣梅花入题，中间两联对偶工整，咏写诗中主人公那华贵清冷的居住环境，末两联落脚于夫妻之间的离别思念之情。这种叙述模式与国内哪些同题诗歌较为相近呢？

自南朝宋陈之际的鲍照、吴均、陈后主、徐陵、苏子卿、张正见、江总，以至初盛唐的卢照邻、沈佺期、刘方平等，皆曾为《梅花落》作过辞。这些辞作主要涉及两类主题：一类是以鲍照的五七杂言体《梅花落》为代表，朴质清新，托物言志，末两句的“念尔零落逐风飙，徒有霜华无霜质”，所指的“咨嗟”对象虽尚有争议，却不难看出其间以杂树、梅花比喻人世不平的寄寓深刻。此等诗旨运意，显与以上两首日本汉诗不同。另一类是随着时代的推后，以陈后主、徐陵、苏子卿、卢照邻、刘方平的五言体《梅花落》为代表，以歌咏梅花入诗，再点题于征夫思妇的怨离之旨。其中，苏子卿《梅花落》诗末两句“织书偏有意，教逐锦文回”，还与菅原清公《梅花落》诗的末两句“未度征人意，空劳锦字回”，出典相同。主题、诗眼、体式上相近若此。可见第二类主题对后来嵯峨天皇与菅原清公创作影响更大。

三　《陇头秋月明》

以“陇头秋月明”五个字入题的作品，出现在平安朝敕撰的两部汉诗

① 〔日〕藤原冬嗣等敕撰《文华秀丽集》卷中，小岛宪之校注《怀风藻·文华秀丽集·本朝文粹》，东京：岩波书店，1964，第255页。

集《文华秀丽集》与《经国集》中。具体内容如下：

赋得陇头秋月明　御制（嵯峨天皇）

关城秋夜净，孤月陇头团。水咽人肠绝，蓬飞砂塞寒。离笳惊山上，旅雁听云端。征戎乡思切，闻猿愁不宽。[①]

五言，奉试赋得陇头秋月明（题中取韵，限六十字）　丰前王

桂气三秋挽，蓂阴一点轻。傍弓形始望，圆镜晕今倾。漏尽姮娥落，更深顾兔惊。薄光波里碎，寒色陇头明。皎洁低胡域，玲珑照汉营。誓将天子剑，怒发独横行。

同前　野篁（小野篁）

反复单于性，边城未解兵。戍夫朝蓐食，戎马晓寒鸣。带水城门冷，添风角韵清。陇头一孤月，万物影云生。色满都护道，光流饮飞营。边机候侵寇，应惊此夜明。

同前　藤令绪（藤原令绪）

箫关天气冷，陇上月轮明。皎皎含冰白，辉辉入镜澄。凌霜弓影静，裛露扇阴清。彩比齐纨洽，光同道（赵）璧生。珠华浮雁塞，练色照龙城。忝预昭君曲，长随晋帝行。

同前　治颖长

霜气冷关树，秋月色更明。定识怀恩客，挥戈从远征。影寒交河道，辉度万里程。水底沈钩碎，叶中寻落星。胡骑气逾勇，汉营阵杂生。但忻重光晕，独犹人照陇头城。[②]

以上诗歌，除了嵯峨天皇的《赋得陇头秋月明》出自《文华秀丽集》“杂咏”类以外，余者皆见录于《经国集》“杂咏”之中。

---

① 〔日〕藤原冬嗣等敕撰《文华秀丽集》卷中，小岛宪之校注《怀风藻·文华秀丽集·本朝文粹》，东京：岩波书店，1964，第305页。

② 〔日〕滋野贞主等奉敕撰《经国集》第十三卷，见《群书类丛》第百二十五卷，第八辑，东京：续群书类丛完成会，第526页。

《陇头秋月明》不见于《乐府诗集》，当为《陇头》《陇头水》之变题。《乐府诗集》所录《陇头流水歌辞》与《陇头歌辞》分别取用四言十句或四言十二句的体式，[①] 王维、翁绶等所作《陇头吟》诗也分别使用七言十句与七言八句的体式，皆于以上日本汉诗的诗体形式相异，在主题的表达上也与日本汉诗不尽相同。说明中国乐府诗对日本这一曲调影响不大。那么，要探察日本汉诗这种创作特性，还有哪些国内的诗歌值得再做比对呢？就以日本诗歌题名中“赋得”二字，透露了一条重要信息，即诗题系摘中国诗人成句而成。而其所摘就出自唐初杨师道的《陇头水》。诗云：

> 陇头秋月明，陇水带关城。笳添离别曲，风送断肠声。映雪峰犹暗，乘冰马屡惊。雾中寒雁至，沙上转蓬轻。天山传羽檄，汉地急征兵。阵开都护道，剑聚伏波营。于兹觉无度，方共濯胡缨。[②]

查杨师道的作品，知其中还有一联题名“采莲”的诗句，曾见收于《千载佳句》草木部。考虑到《乐府诗集》亦收录了《采莲曲》这一曲调，可推断杨氏乐府类作品在平安时代上层社会中应较受青睐。这首《陇头水》诗被化用，也正好佐证了这一现象。

另外，与《文华秀丽集》不同，《经国集》所收四首诗歌的题名中还多出“奉试”二字，可见这些汉诗还有为仿照中国科举试帖考试而作，或是用于应制以及诗人集会分题而作的可能性。而这也更好地表明初唐乐府对平安时代日本汉诗创作的重要影响。

四 《王昭君》

《王昭君》，又名《王明君》，相和歌辞吟叹曲。《王昭君》《明君词》《昭君叹》等歌辞多首皆见录于《乐府百集》中。《王昭君》自成曲以来，就含有远嫁哀怨之思，随着曲调流行，又分出平调、清调、蜀调、吴调等

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第537、541页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第457页。

不同的乐调，以及胡笳、间弦等不同乐器演奏的方式。[1] 在琴曲歌辞中，还有《昭君怨》《明妃怨》等曲名。[2] 这些曲名是否由《王昭君》曲演化而来，惜无直接材料，暂难定夺。但《王昭君》曲及其相关歌辞在日本古文献中的多次出现，却是不争的事实。

首先，《日本国见在书目录》“别集类”中，就记有国内文献无载的《御制王照（昭）君集》一卷；[3] 抄写于仁明天皇承和九年（842）的《五弦谱》，则载有《王照君（王昭君）》的曲名；[4] 另外，《倭名类聚抄》（编于 931~938 年）、《乐家录》、《类筝治要》、《龙鸣抄》（1133）、《教训抄》（成于 1233 年）《体源抄》（成于 1512 年）等书也录有此曲。其中《教訓抄》卷六曰：“明君，汉元帝造，本朝ニ绝毕，而南宫从尺八吹传御坐云云。又云：‘我朝醍醐天皇作改御坐云云’。延喜二十年御作之后，弦家ニ有之，管家ニ绝毕。”可见，平安朝初期，《王昭君》曲已在日本失演已久，后有南宫（贞保亲王）（870~924）将此曲从尺八谱移入横笛谱，方有所复原。至延喜二十年（920）后，虽奏于丝竹，而绝演于笛管。这段材料为我们提供了一条重要信息，就是平安镰仓时代日本文坛，在面对东传而来唐乐的态度上，不仅有模仿性的学习，也有对佚失曲调的改造性还原。

其次，以《王昭君》曲入诗的现象，在平安时代文坛也较为常见。如《凌云集》就收有滋野贞主的《王昭君》七言诗一首；《江吏部集》录有大江匡衡的《王昭君》七言诗一首；《文华秀丽集》收有嵯峨天皇的《王昭君》五言诗以及良岑安世、菅原清公、朝野鹿取、藤原是雄诸人的《奉和王昭君》五言诗各一首；《和汉朗咏集》载有大江朝纲的《王昭君》七言诗一首以及纪长谷雄的《王昭君》七言诗两句；《新撰朗咏集》存有津守栋国的《王昭君》七言诗两句；《资实长兼两卿百番诗合》收有藤原长兼的《王昭君》七言诗两句，等等。可见，《王昭君》在平安诗坛主要采用五言与七言两种体式。

再来看《乐府诗集》收录的《王昭君》诗。南北朝至初盛唐时期，诗

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第 621 页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第 1229~1233 页。

③ 〔日〕藤原佐世：《日本国见在书目录》（宫内厅书陵部所藏室生寺本），东京：名著刊行会，1996，第 90 页。

④ 见《古乐古歌谣集》（阳明丛书第八辑），东京：思文阁，1978，第 104 页。

歌体式上多取五言，如鲍照、施荣泰的五言四句、庾信的五言十句；卢照邻、骆宾王、沈佺期、梁献、上官仪、董思恭、顾朝阳等人的五言八句等。它们占据了《王昭君》歌辞创作大部分。盛唐以后诗歌体式上发生变化，多以七言为主，如白居易的七言八句；储光羲、僧皎然、李商隐的七言四句等。平安朝产生的《王昭君》诗，受到了中国不同时段《王昭君》歌辞的影响。考虑到这些《王昭君》诗多取五言体这一情况，本文接下来，就以《文华秀丽集》所收《王昭君》五言诗为主要分析对象：

王昭君　御制（嵯峨天皇）

弱岁辞汉阙，含愁入胡关。天涯千万里，一去更无还。沙漠坏蝉鬓，风霜残玉颜。唯余长安月，照送几重山。

奉和王昭君　良安世（良岑安世）

虏地何辽远，关山不忍行。魂情还汉阙，形影向胡场。怨逐边风起，愁因塞路长。愿为孤飞雁，岁岁一南翔。

奉和王昭君　菅清公（菅原清公）

御狄宁无计，微躯镇一方。泣随重塞尽，愁向远天长。陇月分行镜，胡冰冻旅装。谁堪毡帐所，永代绮罗房。

奉和王昭君　朝鹿取（朝野鹿取）

远嫁匈奴域，罗衣泪不干。画眉逢雪坏，裁鬓为风残。塞树春无叶，胡云秋早寒。阏氏非所愿，异类谁能安。

奉和王昭君　藤是雄（藤原是雄）

含悲向胡塞，辞宠别长安。马上关山远，愁中行路难。脂粉侵霜减，花簪冒雪残。琵琶多哀怨，何意更为弹。[1]

以上诗作，皆写王昭君出塞本事，不言昭君和亲匈奴之政治功绩，仅就昭

① 〔日〕藤原冬嗣等敕撰《文华秀丽集》卷中，小岛宪之校注《怀风藻·文华秀丽集·本朝文粹》，东京：岩波书店，1964，第252~254页。

君远嫁可能带来的怨离之情加以想象与慨叹。如此运笔达情，或与平安时代日本文坛“物哀”美学思潮的流行存有关联，或也受到中国《王昭君》出塞怨情诗歌主旨的影响。

值得注意的是，以上汉诗对王昭君的描写，还有一处相异于大多数中国同题诗歌的地方，就是作者想象塞外风沙对昭君绝世容颜的摧残，像“沙漠坏蝉鬓，风霜残玉颜”“亜眉逢雪坏，裁鬓为风残”“脂粉侵霜减，花簪冒雪残”等。平安文人如此写法，应与当时社会对人物外在容颜的较多关注有所关联。毕竟这一点，在其他的文学作品中也能得到印证。例如，成书于平安时代后期的歌学书《俊赖髓脑》，就有关于王昭君传说的和歌内容：

> みるたびにかがみのかげのつらきかなかからざりせばかからましやは。[1]

意谓镜中美丽的容颜，带给王昭君的却是无比的痛苦，假若没有这般美丽，就不会沦落到这般境地了吧。在这里，人物的外在相貌对个人悲剧的影响被感性地加以放大。

当然，除了以上因素外，这种写法或也可追溯到初唐的同题诗歌上。综观《乐府诗集》收录的二十九首《王昭君》诗会发现，着笔于王昭君容颜受摧的创作手法十分有限，尤其是在南北朝时期的作品中基本无一得见，直至唐初董思恭的同题五言诗中，方有所浮现。董诗云：

> 琵琶马上弹，行路曲中难。汉月正南远，燕山直北寒。髻鬟风拂散（一作乱），眉黛雪沾残。斟酌红颜尽，何劳镜里看。[2]

此处，“髻鬟风拂散（一作乱），眉黛雪沾残”两句，与以上日本汉诗对王昭君容颜遭毁的写法十分相近。

综上可见，《王昭君》曲早于汉代即已产生，随着时代的推移，又演化出各种曲调并于域外得以流行、改造；平安文坛上产生的《王昭君》

---

① 〔日〕藤本一惠编《后拾遗和歌集》杂三，见〔日〕小岛宪之、木下正俊校注《新编日本古典文学全集》卷十七，东京：桉枫社，1997，一0一九懐円。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2017，第626页。

辞，应与中国之间存在着文学创作上的传承关系，尤其是五言体歌辞，更受到初盛唐同题诗歌的影响。

五 结语

以上就是本文对平安朝汉诗文古文献中出现频率相对较高的四个乐府曲调的考察。实际上，除了以上四曲外，还有许多尚未引起学术界足够关注的乐府曲调，保存在“敕撰三集”、私家文集与公卿日记等平安汉籍钞本文献之中。比如，《文华秀丽集》《菅家文草》收录的《折杨柳》《柳花怨》等，《经国集》涉及的《巫山高》《塞下曲》《长门怨》《倢伃怨》等。本文限于篇幅，不再一一考察。仅通过分析这些涉及乐府曲调的日本汉诗，总结出其间隐含的若干文化现象。

其一，这些汉诗所用乐府曲调，多为横吹曲和相和歌。这或与横吹曲调多用笛音，而日本宫廷音乐演奏则多取琴笛等管弦乐器有关。

其二，这些日本汉文乐府，已更多地呈现出初盛唐同题诗歌的文学痕迹。可见，从平安时代乐府诗创作这一角度出发，也可发现当时汉文创作具有向唐风潜变的倾向，即从对南北朝文学的观摩与学习，转向对初盛唐诗歌的接受与改造。

此外，这些汉诗多数还含有哀怨的内在特质，尤其是在表现人物的怨情方面，比如远嫁之怨、宫闺之怨、征人思妇的别离之怨，等等。这也与中国乐府类似作品多存怨刺的诗旨相通相连。

中韩诗话中有关李白乐府诗的对比研究*

冉　驰

（首都师范大学文学院 北京 100089）

摘　要： 韩国诗话中有大量关于中国文学的资料，笔者拟从其中关于李白乐府诗的论述入手，采用对每条诗话依次论述的方式，将其与中国诗话中的相关论述进行对比研究。其中涉及李白乐府诗的评价、真伪、注释、异文等方面，从对比中看出韩国学者受到中国已有学说的很大影响，很多观点都与中国学者趋同。但也有一些与主流观点不同，对我们具有启发性。笔者希冀通过这种对比研究深入对李白乐府诗的研究，借助域外的眼光拓宽我们对李白乐府诗的已有认识。

关键词： 韩国诗话　李白　乐府诗

作者简介： 冉驰，女，1992 年 1 月生，湖北利川人。现为首都师范大学文学院中国古代文学专业 2016 级博士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐文学。

韩国诗话中有很多关于中国诗歌的内容，因韩国自古以来就深受汉文化的影响，很多材料均源自中国诗话的相关说法，但中国文学传到韩国以后无可避免会受到韩国特定文化环境的影响，且韩国文学在接受外来文化的过程中会产生一些新的东西，不乏一些新见解。这些新内容对研究中国文学是一个有益的补充，能为我们的古代文学研究打开新思路，提供不一样的视角。韩国文人对李白的各体诗歌创作都很感兴趣，因而相关的诗歌

* 本文为四川省教育厅人文社科重点研究基地——李白文化研究中心 2017 年立项资助课题“韩国诗话中的李白研究”（LB17-B14）之阶段性成果。

评论和诗歌创作也很多。本文拟通过对比中韩诗话中关于李白乐府诗的内容，来发掘李白乐府诗本身的独特价值以及中韩文人对其认识的差异，这些差异或许能让我们对李白乐府诗有一个不同于以往的全新理解。本文拟将韩国诗话与中国诗话中的观点进行比较论述，于比较中见出差异，挖掘其背后的价值。总体说来，据笔者统计，其中较有价值的材料有28条，源于崔滋《补闲集》，南羲采《龟磵诗话》，车天辂《五山说林草稿》，李瀷《星湖僿说诗文门》，李睟光《芝峰类说》，李齐贤《栎翁稗说》，徐涓《青邱诗话拾遗稿》，李圭景《诗家点灯》，朴琴轩《文章杂评》，金昌协《农岩杂识》等众多诗话。这些材料可以分为两类，一类是受到中国学者影响较大，与中国学者趋同的观点；另一类则尽力抛开中国学者的影响，提出了一些韩国学者自己的看法。

首先是与中国学者趋同的观点，其实在韩国诗话涉及李白乐府诗的众多材料中，这一类占了大多数，可见中国文学对韩国文学，从文学创作、文学理论等方面都影响很深。兹举几个代表性的例子。

> 古人云："学诗者，对律句体子美，乐章体太白，古诗体韩苏。若文辞，则各体皆备于韩文，熟读神思，可得其体。"虽然李杜古不下韩苏，而所云如此者，欲使后进汎学诸家体耳。①

崔滋，字树德，号东山叟，朝鲜高丽时期著名文学家，其《补闲集》是对李仁老的《破闲集》的补充，高丽时期重要诗话之一。他认为中国诗人中，杜甫最擅长的是律诗，李白最擅长的是乐府，韩愈、苏东坡最擅长的是古体诗。崔滋的这段话并不单纯针对中国诗人的创作特点，更具有现实指导意义，当时的韩国诗人作诗只为了科举、应制，所以诗风单调、不够雄浑。因此他劝诫后学如果真正想写出好诗，确立自己的风格和体式，首先必须广泛学习前代各大家的体式，符合崔滋实用主义的诗歌理论特征。

又李睟光，号芝峰，字润卿，李氏朝鲜时期著名哲学家。其《芝峰类说》是一本涉及政治、经济、文化等多方面的故事集，其中也有不少的文

① 崔滋：《补闲集》，见蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第81页。

学批评材料，被收录进《韩国诗话全编校注》。他认为："乐府，汉、魏尚矣，齐、梁以上工矣。唐则唯李白最佳，降而宋则绝无此体。"[①] 认为李白的乐府在唐代为最佳。"唐人作诗取材于《文选》，故子美之诗多用《选》语。其曰'早从《文选》理'者是也。至于李白无敌之才、不群之思，宜自出机杼，似无借于前作。而今见《古诗类苑》及《玉台新咏》，其乐府题目率皆效之，意语亦多有相袭者"。[②] 李睟光发现了李白乐府诗有沿袭前人的特点，他引李东阳的话说："汉魏间乐府歌辞，质而不俚，腴而不艳，有古诗言志依永之遗意。嗣是以还，作者代出，然或重袭故常，或无复本义……李太白才调虽高，题与义多仍其旧。……延至于今，此学之废亦久矣。"[③] 体现了李睟光对李白乐府诗的认识受到明人李东阳等的观点影响。

李白乐府诗的确有其独特价值，国内对李白乐府诗的评价，大部分也以赞扬为主，如胡震亨："太白于乐府最深，古题无一弗拟。"[④] 清人田雯："青莲集中乐府累累如贯珠。"[⑤] 但也有少数贬抑的，如白居易认为李白的乐府诗"索其风雅比兴，十无一焉"[⑥]，缺少讽喻精神。《蔡居厚诗话》："齐梁以来，文士喜为乐府辞，然沿袭之久，往往失其命题本意……虽李白亦不免此。"[⑦] 认为其乐府诗多蹈袭，缺乏新意。宋以后仍有一些类似看法，对李白乐府存有贬抑之辞要么认为李白多写乐府旧题，缺乏创新；要么认为李白乐府缺少讽喻意义。

比较来看，中国学者对李白乐府诗的长处和短处有一个更为客观和全面的认识，韩国文学在学习中国文学的过程中，更多地还是将李白的乐府诗作为他们写作乐府诗的学习标杆。

> 李白《清平调》曰："一枝红艳露凝香，云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似？可怜飞燕倚新妆。"唐汝询云："贵妃容色似花，觉襄王

---

① 李睟光：《芝峰类说》，蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012年，第1121页。

② 李睟光：《芝峰类说》，见蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第1043页。

③ 李睟光：《芝峰类说》，见蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第1120页。

④ （明）胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第87页。

⑤ （清）田雯：《古欢堂集杂著》，《清诗话续编》本，上海古籍出版社，1983，第693页。

⑥ （唐）白居易：《白居易文集校注》，中华书局，2011，第323页。

⑦ 吴文治主编《宋诗话全编·蔡居厚诗话》，江苏古籍出版社，1998，第608~609页。

云雨之梦为徒劳也。或者以枉断肠属寿王，恐非李白本意。”又《稗说》云：“倚者赖也，谓赵后专宠汉宫，只赖脂粉耳。”余谓倚犹恃也，如古诗“依倚将军势”之倚，盖言其倚恃妆粉而矜夸自得之意。李诗又曰：“自倚颜如花”，其义亦同。[1]

萧士赟认为《清平调词》中“云雨巫山”句极具讽刺，他说：“《高唐赋》序谓神女常荐先王之枕席矣。后序又曰襄王复梦遇焉。此云‘枉断肠’者，亦讥其曾为寿王妃，使寿王而未能忘情是‘枉断肠’矣。”[2] 此即唐汝询所谓“以枉断肠属寿王”者，上一条材料中已确认李白纯属应制之作，并无任何讽刺之意，唐汝询所言极是，这并非李白的本意。吴昌祺在《删订唐诗解》中就质疑了萧士赟的观点，“枉断肠者，襄王不逢而今相遇也。按宋玉赋止是王梦，于襄王无与。注以拟寿王事，非也”。[3] 此处李睟光引用的唐汝询的观点，似是赞同无讥讽之意。

关于“倚红妆”的理解，中韩学者也莫衷一是。朱注直指飞燕就是贵妃，但是并无任何贬损之意，“飞燕新妆而似芍药之凝露者，即明皇所谓‘妃子醉兮海棠睡兮’意同。皆象其容貌之艳丽耳”。[4] 对此，张相《诗词曲语辞汇释》即有“可怜，犹云可喜也，可爱也……此言飞燕新妆之可爱”。[5] 上述说法并未觉得“倚”有任何指责飞燕只靠美色获取宠爱之意。而另一种说法，则以材料中《稗说》为代表，还有唐汝询《唐诗解》：“（倚）一云‘依’，谓倚借也。飞燕必须倚借新妆，然后得似。”[6] 将整首诗的重点落在了对“倚”字的解读上，从中解读出了某种贬意。此处李睟光大意如此，认为“倚”就是凭借、依仗的意思，认为赵飞燕依仗自己的妆容而矜夸满意，表明了李白对贵妃矜夸自得的微讽。李睟光此时似又赞同了讽刺说。还有其他的韩国学者认为有讥讽义，比如李齐贤（1287~1367）在《栎翁稗说》中指出：“倚者，赖也。谓赵后专宠汉宫，只赖脂

---

① 李睟光：《芝峰类说》，见蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第1152~1153页。
② 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第772页。
③ 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第772页。
④ 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第770页。
⑤ 张相：《诗词曲语辞汇释》，中华书局，1953，第605页。
⑥ 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第770页。

粉耳。可怜者，嘲之之辞也。"[①] 对"倚"和"可怜"二词均作了贬意的理解。韩国学者在解读李白诗歌具体注解方面，受到中国注家的影响比较大，基本不会脱离中国注家各家观点。

又如李晬光对《清平调词》中"云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢"的理解。《芝峰类说》："李白《清平调词》曰：'云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。'余谓此乃赞美贵妃之辞。想者，疑其似也；言贵妃之衣裳似云，容似花，而如春露方浓也。下句比诸仙女，非人间之所有云尔。"[②] 李白《清平调词》，载《乐府诗集·近代曲辞》，朱注"云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓"一句，"想，想其相似也；言其衣裳如云，而容貌如花也"。[③] 李晬光的观点与朱谏如出一辙。在此问题上，中国学者有两派观点，可以概括为"誉妃说"和"刺妃说"两种。王琦属于前者，认为李白纯属奉旨之作，绝无任何暗讽之意，《李诗直解》赞同后者，认为是李白预料到贵妃后来结局有先见之明的讽刺。韩国学者受到中国学者的影响，也有两个阵营，李晬光当为"誉妃"阵营的。

以上材料主要表明韩国学者在对李白诗的评价和对李白诗的具体解析方面大体对中国学者亦步亦趋，并无太多的新见，诸如此类的例子还有很多，兹不赘述。

其次是韩国学者提出一些新见的材料，这些新见不一定都对，但作为一种域外的眼光和视角，多少能给我们一些启发。

> 《胡无人》其终曰："胡无人，汉道昌，陛下之寿三千霜。但歌大风云飞扬，安用猛士守四方？"萧士赟注曰："一本无'陛下之寿'以下三句者。是使苏子由见之，必云如何也。"此注大可笑。颍滨尝曰："李白诗有不识理处。汉高《大风歌》：'安得猛士守四方'者，乃帝王安不忘危之意也，白曰'安用猛士守四方'，何也？"今注白诗者去

---

① 李齐贤：《栎翁稗说》，蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第144页。

② 李晬光：《芝峰类说》，见蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第1152页。

③ 李晬光：《芝峰类说》，见詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第766页。

此三句，以解嘲于颍滨。楚则失矣，齐亦未为得也。白既以《胡无人》命篇，乃曰："胡无人，则汉道昌矣，陛下当寿三千霜矣。今日但歌《大风》而已，将安用猛士也？"语意甚明白。彼二子不及知，异哉！[①]

车天辂，字复元，号五山、兰嵎、橘室、清妙居士，朝鲜王朝宣祖、光海君时期的诗文大家。《五山说林草稿》为其著野史笔记，其中包含一些文学批评材料。苏辙《栾城集·诗病五事》云："李白诗类其为人，骏发豪放，华而不实，好事喜名，不知义理之所在也。语用兵，则先登陷阵，不以为难；语游侠，则白昼杀人，不以为非。此岂其诚能也哉？白始以酒奉事明皇，遇谗而去，所至不改其旧。永王将窃据江淮，白起而从之不疑，遂以放死。今观其诗固然。唐诗人李、杜称首，今其诗皆在，杜甫有好义之心，白所不及也。汉高帝归丰沛，作歌曰：'大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡。安得猛士兮守四方？'高帝岂以文字高世者哉？帝王之度固然，发于其中而不自知也。白诗反之曰：'但歌大风云飞扬，安用猛士守四方？'其不识理如此！老杜赠白诗，有'细论文'之句，谓此类也哉？"[②] 苏辙认为李白《胡无人》用"安用猛士守四方"是误解了汉高祖的诗意，因为汉高祖并不是善于辞章者，这句话只是他当时内心感受的直接抒发，并没有经过反复斟酌推敲，而此处李白的疑问反倒显得他自己不识理，李白诗中这三句诗被苏辙解读为极其不合理之处。萧士赟注曰："诗至'汉道昌'，一篇之意已足，一本云无此三句者是也，使苏子由见之，必不肯轻致不识理之诮矣。"[③] 所以萧士赟会说有一版本中没有这几句诗，这样苏辙就没理由说什么了。车天辂觉得苏辙和萧士赟的说法是极其可笑的。因为二人完全没有理解李白诗的原意，李白的出发点并不是指出汉高祖的错误，只是为了切合《胡无人》这一乐府古题的题意。《乐府诗集·相和歌辞》卷四十有《胡无人行》。其题解曰："《古今乐录》曰：'王僧虔《技录》有《胡无人行》，今不歌。"[④] 《乐府诗集》中收录了吴

① 车田辂：《五山说林草稿》，见蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第949~950页。

② 曾枣庄、舒大刚主编《三苏全书》第十八册，语文出版社，2001，第231~232页。

③ 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第481页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1998，第597页。

均、徐摛、徐彦博、聂夷中等的同题作，这个古题大致表达的是胡地苦寒以及战士的英勇杀敌。苏辙否定李白的诗作与他的文道观有密切的联系。苏辙在《诗病五事》还提道："唐人工于为诗，而陋于闻道"[①]，可见他把道作为诗歌的评价标准之一，难怪他对杜甫的评价高于李白。在他看来，李白此诗缺乏道义，还间接质疑了作为君主的刘邦，更是有悖君臣之礼。此处可算因苏辙对诗歌创作的要求，而导致的对李白的一种"偏见"。

但是后世的注本不少跟随了萧注的意见，胡震亨注云："一本下有'陛下之寿三千霜，但歌大风云飞扬，安用猛士兮守四方'三句，苏子由以为不类白诗，元人本因是删去，今从之。"[②] 因而很多本子均无此三句，王琦指出他们均受到萧本的影响："后人录此诗者，悉删去后三句，盖多从萧本也。"车天辂认为此处太白只是顺应本事，希望战胜胡兵，消除边患。并无任何苏辙所指之意，且不赞同萧士赟为了顺应苏辙而提出删去三句诗的做法。这反映了韩国学者在这个问题上的独立思考，并未全盘接收所谓权威的所有观点。

> 《枯鱼过河泣》："万乘慎出入，柏人以为戒。""柏人"当作"柏谷"。《史记·张耳传》："上从东垣还，过赵，贯高等乃辟人柏人之置。"此高祖非微行人。潘岳《西征赋》："长傲宾于柏谷，妻睹貌而献餐。"注："武帝微行，夜至柏谷，亭长欲杀之"云云。[③]

按《乐府诗集》：《枯鱼过河泣》，乃杂曲歌辞。古词曰："枯鱼过河泣，何时悔复及。作书与鲂鲤，相教慎出入。"柏人一事出于《史记·张耳陈余列传》："高祖从平城过赵，赵王朝夕袒鞲蔽，自上食，礼甚卑，有子婿礼。高祖箕踞詈，甚慢易之。赵相贯高怒。……八年，上从东垣还，过赵，贯高等乃壁人柏人，要之置厕。上过欲宿，心动，问曰：'县名为何？'曰：'柏人。''柏人者，迫于人也。'不宿而去。"[④] 是说高祖一次外出的过程中因为此前与臣子的积怨而差点遭到了臣下的暗算。而"柏谷"

---

① 曾枣庄、舒大刚主编《三苏全书》第十八册，语文出版社，2001，第233页。

② 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第480页。

③ 车天辂：《五山说林草稿》，见蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第950页。

④（汉）司马迁：《史记》，中华书局，1963，第2583~2584页。

一事见于《文选》李善注引《汉武故事》："帝即位，为微行，尝至柏谷，夜投亭长宿，亭长不纳，乃宿逆旅。逆旅翁要少年十余人，皆持弓矢刀剑，令主人妪出遇客。妇谓其翁曰：吾观此丈夫，非常人也，且有备，不可图也。天寒，妪酌酒，多与其夫，夫醉，妪自缚其夫，诸少年皆走。妪出谢客，杀鸡作食。平旦，上去，还宫。"① 指的是汉武帝在微服途中差点遭遇客店老板的谋财害命。而回归到本诗，李白说的是"万乘慎出入，柏人以为戒"，意味告诫皇上出入要小心，有"柏人"一事的前车之鉴，两个典故的区别在于皇上微行与否。前者皇上的身份是表明了的，而报复行为针对的正是皇上；后者皇上的身份不明显，谋财害命的企图并无报复之意。如若李白此处是告诫皇上规范自己的行为，此处看来汉高祖因得罪臣下而险遭不测似乎更贴近诗意。但据诗前半部分"白龙改常服，谁使尔为鱼？偶被豫且制，徒劳诉天帝"注引《说苑》：吴王欲从民饮酒，伍子胥谏曰："不可。昔白龙下清冷之渊，化为鱼，渔者豫且射中其目。白龙上诉天帝。天帝曰：'当是之时，若安置而形？'白龙对曰：'我下清冷之渊，化为鱼。'天帝曰：'鱼固人之所射也，豫且何罪？'夫白龙，天帝贵畜也，豫且，宋国贱臣也，白龙不化，豫且不射，今弃万乘之位而从布衣之士饮酒，臣恐其有豫且之患矣。"② 王乃止。白龙被豫且所射，并不是豫且在知道白龙身份前提下的报复行为，更贴合汉武帝微行而差点受伤之意，这样前后文内容更加统一。且瞿蜕园、朱金城注本以为本诗有讥讽玄宗微行之意。这样的话，"柏谷"显然比"柏人"更贴合诗意。邝建行在《韩国诗话中论中国诗选粹》前言部分也有针对该问题的相关论述，他认为此处不仅在于微行与否的区别，还在于汉高祖经过赵地"也不见得不应过赵而过"，他的行为不一定存在过错，且后来还因为自己的审慎，问了县名而未住宿，为自己避免了危险。而汉武帝的出行本身就是"厌紫极之闲敞，甘微行于游盘"，厌倦了宫中生活的草率出行，完全是可以不去的，就跟前面伍子胥劝诫吴王饮酒一样。最后侥幸逃过一劫，纯属运气，这才应该引以为戒。此处虽然没有任何的版本依据，但是笔者以为车天辂的说法可作为一家之言，不能轻易否定。

李白乐府曰："鹔鹴换美酒，舞衣罢雕龙。"注：雕龙，舞衣上之雕画

① （梁）萧统编（唐）李善注《文选》，中华书局，1977，第151~152页。

② 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第835页。

龙文也。余谓此诗押东韵，不应通押，而注说亦太曲，龙，作栊似是。[1]

“鹔鹴换美酒，舞衣罢雕龙”出自李白《怨歌行》，全诗借汉代才女班倢伃由得宠到失宠的经历，表达了自己的仕途不得意。《怨歌行》见于《乐府诗集·相和歌辞》，这首诗从汉代的班倢伃，到曹植、简文帝、江淹、沈约、庾信等都有仿作，大都表达了失去宠爱、君恩断绝的无奈。

萧注：“此言雕龙者，谓舞衣上之雕画龙文也。”[2] 朝鲜学者所引当为此注。此诗通押东韵，不知所谓“不应通押”是何意义。“注说亦太曲”也未知何指。关于“龙”字，按现存注本，胡本、敦煌残卷、乐府俱作笼。刘本注云：“雕龙，一作雕笼，非。”[3] 未有“雕栊”的记载，不知李睟光所据为何版本。或许为传入韩国的某版本，遗憾的是李睟光并未说明其认为应作“栊”的依据。如若有进一步的说明或许对我们有新的启发。

综上，韩国诗话与中国诗话在李白乐府诗的接受方面，以趋同为主，更多的是单向的接受。但是也有一部分观点，是韩国文学家在当时朝鲜独特的社会文化背景下，通过对李白诗歌的深入学习和研究后，所提出的观点，与中国学者的观点不尽相同，且不论对错，都是另一种文化对中国文学，对李白乐府诗的接受和认识，具备一定的参考价值。

---

① 李睟光：《芝峰类说》，见蔡美花、赵季主编《韩国诗话全编校注》，人民文学出版社，2012，第1151页。

② 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第700页。

③ 詹锳等编《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第699页。

新书选评

材料功夫与乐府诗批评的理论构建

——评王辉斌《中国乐府诗批评史》

卢燕新

（南开大学文学院 天津 300000）

作者简介：卢燕新（1967~），文学博士，南开大学文学院教授、美国哥伦比亚大学访问学者，主要研究方向为唐代文学、古籍整理。

王辉斌先生继《商周逸诗辑考》《唐后乐府诗史》等著述之后，不久前又向学界贡献了一部《中国乐府诗批评史》[①] 巨著（以下简称《批评史》）。这是一部近50万字、属国家社科基金项目的着述。对于这部著作的研撰，王先生在《自序》中说："在苦涩而单调的学术研究中，做一件或者几件前人与今人均不曾做过之事，则苦涩与单调即会因此一扫而光……撰写这本《中国乐府诗批评史》时则更是如此，因为《中国乐府诗批评史》是我所写的第一部'通史'之作。"（页7）这里的"苦涩与单调"，我想，应是指搜蒐资料的板凳功夫；而"通史"，则当谓该书之内容特点。所谓"通"，指的是《批评史》自先秦至晚清，时跨三千余年。所谓"史"，是指该书对乐府诗的系统研究，在历史长河中，探讨乐府诗批评史的发展概貌与演变轨迹，使得中国乐府诗研究结束了无系统批评与批评史的不良局面。通览《批评史》，既感叹其微观的材料功夫，又惊诧其宏观的理论建树，而二者的结合，即成就了一部极具原创性特色的乐府诗批评史。这部著作的出版，使得王先生的乐府诗研究，由对"前乐府"的资料整理（《商周逸诗辑考》）与对"唐后乐府诗"研究（《唐后乐府诗史》），迈向了更具理论色彩的乐府诗批评史的研究。

① 王辉斌：《中国乐府诗批评史》，武汉大学出版社，2017。

一　从三千余年文化史长河中搜蒐宏富的研究资料

三千余年的中国乐府诗批评，给我们留下了丰富的研究资料。《批评史》所收集的资料，正如其《自序》所云："……前人对乐府诗所进行的各种形式的整理与论析等，如于乐府诗的收集、辑佚、选编、题解、评说、述论、品鉴、集考、注释，以及对乐府诗人诗作的比较，对乐府诗创作经验的总结，对乐府文学现象的陈述，即皆在其列。"（页4）可见，该书搜集资料不仅视野宽阔，而且用功颇深。从资料来源看，其有三个特点。

第一，利用传世文献。这一部分资料，是《批评史》研究的基石。如第一章考论"乐府"渊源云："据现所存见的资料可知，在班固《汉书》之前的汉初典籍中，最早出现'乐府'一词者，乃首推贾谊《新书》卷四《匈奴》一文。贾谊，《史记》卷八十四有传……《新书》卷四《匈奴》有云……其中的'上使乐府幸假之倡乐'云云，表明'乐府'在汉初还曾管理技艺。但有论者认为，《新书》的此段文字不可靠……按，'后人修饰'说并不可取。其原因在于：（1）所谓'后人修饰'说，只是持说者的一种推测……（2）据'今本《新书》'（指中华书局2000年版《新书校注》……原注）……综此四者，是知'今本《新书·匈奴篇》'中的'上使乐府幸假之倡乐'云云，并非如持说者所言不可靠，而是完全可以据信的。"（页2~3）从这段文字可以看出，仅仅讨论"乐府"起源，《批评史》引用了至少三方面的资料：一是《史记》《汉书》等史部资料；二是《新书》等子部典籍；三是《新书校注》等今人整理成果。

综观全书，作者搜蒐范围广博，资料宏富翔实。如研究《琴操》辑佚本时指出："今本《琴操》虽为辑佚本，但其47篇的琴曲之量，已成为两汉时期所收'琴曲类乐府'最多的一部总集类著作。在这47篇琴曲之中，有篇名而无琴辞者23篇……"（页57）为了给学界提供全面的研究资料，《批评史》不遗余力的述数这23篇篇名，如《伐檀》《驺虞》《鹊巢》《白驹》《残形操》《水仙操》《怀陵操》《伯姬引》《走马引》《琴引》《楚引》《文王思士》《周金滕》《崔子渡河操》《楚明光》《梁山操》《谏不违歌》《孔子厄》《三士穷》《聂政刺韩王》等。在叙述材料时，《批评史》往往

如数家珍，尽力全面罗列。又如《批评史》在介绍朱寿昌时说："朱寿昌，《宋史》卷四五六《孝义传》、柯维骐《宋史新编》卷一七九、厉鹗《宋诗纪事》卷十等，均载其生平。综之为：字康叔，今安徽天长人，约生于宋真宗天禧五年（公元1021年），卒于宋哲宗元祐六年（公元1091年），享年70岁。其父朱巽……"（页213）这里，除了引用《宋史》，又引用《宋史新编》《宋诗纪事》等典籍，将诗史结合。又如，《批评史》在论述李白古乐府的创作概况时，将《乐府诗集》中的127首古乐府与《李太白全集》中的134首古乐合勘，得李白乐府诗111题128首。在这个基础上，又将这些乐府诗分为三类，第一类为汉、魏古体乐府，第二类为六朝乐府新题，第三类为无可考其年代者。对每一类，《批评史》均详列其篇目，如"汉、魏古体乐府"类，该书序列《上之回》《上留田行》《王昭君二首》《天马歌》等，总41首。

据上文可见，《批评史》引用存世文献有三个特点：其一，搜罗范围涉猎经史子集等不同领域。以史部为例，既包括《史记》《汉书》等正史，也包括《通典》等制度史，又包括《四库全书总目》《宋诗纪事》《能改斋漫录》等书目文献、诗话、笔记、野史等。以愚管见，能涉猎的资料，《批评史》尽力竭泽而渔式涉猎，可谓宏富广博。其二，条述史料方式多种多样。有些资料，《批评史》按原典篇目借以顺序叙录，如介绍《文苑英华》《乐府诗集》载录乐府诗歌即是如此。而有些史料，《批评史》则予以分类叙说。如上文叙录李白乐府诗即采用这样的方法。此外，《批评史》还对有些资料以间接引用为主，如关于第四章第一节对《宋书·乐志》的引用。其三，引用传世文献与考论辨析结合。如研究《古今乐录》时指出，该书在收录"乐章古词"时，其篇幅均较《宋书·乐志》要大得多。其举例云：

> "如《读曲歌》一篇，《宋书·乐志》对其之题解，仅为'民间为彭城王义康所作也。其哥云'死罪刘领军，误杀刘第四'是也"26字，但《古今乐录》的题解则有136字之多，为其5倍有余。又如《懊侬歌》……凡此，均可表明，智匠在撰著《古今乐录》时，是既曾参考过《宋书·乐志》，又对其题解进行了内容上的补充的。（页119）

据此可知，《批评史》不是简单的引用史料，而是结合史志典籍，或

者辩难析疑，或者指正舛误，或者概括其规律特点。

第二，采纳出土石刻。近几年，出土材料的发掘，澄清了学术史诸多悬案，为诸多问题找到可信的材料。换句话说，高水平的学术成果，越来越关注这一领域的材料。在这方面，《批评史》也取得了可喜成就。书中关于秦代以前就有“乐府”机构的考辨，即是很好的证明。为了论证秦以前就有乐府机构，《批评史》引用了四条出土材料，一是刻有“乐府”二字的秦代编钟，二是秦封泥之“乐府丞印”，三是刻有“北宫乐府”的残磬，四是刻有“乐府工造”的铜句鑃。以第二条材料为例，《批评史》说：“据《考古学报》……2000年四五月间，考古工作者在西安市郊区相家巷村出土了秦封泥325枚，其中有‘乐府丞印’一枚，‘左乐丞印’一枚，另有‘乐府钟官’‘雍左乐钟’‘外乐’等。以常理论，既有‘左乐丞印’，就必有‘右乐丞印’，而‘乐府丞’‘左乐丞’‘右乐丞’三者，所表明的即是在秦代有‘乐府三丞’设置这一史实。由此‘三丞’的设置又可知，《汉书》卷十九上《百官公卿表第七上》、《通典》卷二十一《职官七》认为‘乐府三丞’至汉武帝时才由‘一丞’而扩充的说法，显然是不符合历史的真实的。”（页6~7）据西安市郊所发现的“乐府丞印”“左乐丞印”等，《批评史》得出秦代就有“乐府三丞”，这样就纠正了《汉书·百官公卿表》《通典·职官七》等史志典籍记载的错讹，为其提出“前乐府批评”打下了坚实的材料基础。

又如，《批评史》考证刘次庄生卒年时说：“关于刘次庄的生卒年，上举诸书均无载，唯《金石萃编》卷一四一著录刘次庄《宋仁寿县君苏氏墓志铭》一文可略考其卒年。是文有云：‘天子因召见，留中都。绍圣四年（十月），次庄来居陈公之□。夫人仁寿县君，适卒于陈之项城……次庄职也，仅志而铭之。’”（页215）依据这条材料，《批评史》很容易地得出“刘次庄绍圣四年（公元1097年）尚健在人世”这一结论。刘次庄，《宋史》无传，其生平事迹难以确考。有了出土石刻，加之文之作者结合吴曾《能改斋漫录》、李焘《续资治通鉴长编》、方回《瀛奎律髓》、陶宗仪《书史会要》卷六、厉鹗《宋诗纪事》、永瑢等《四库全书总目》等综合考证，其所得出的“刘次庄之卒当即在是年或是年之后”，就有了一定的说服力。

类似例子甚多。又如，《批评史》为了论证元好问乐府诗的佚亡问题，引用《陵川集本遗山先生墓铭》曰：“郝经《陵川集本遗山先生墓铭》一

文已曾明言，元好问生前仅不用新题的‘古乐府’就有‘百余篇’之多。这一实况表明，元好问乐府诗的佚亡乃是相当严重的。”（页 273）又如，为了研究杨维桢在乐府诗史上的地位，引用宋濂《杨君墓志铭》云：“元之中世，有文章巨公，起于浙河之间，曰铁崖君。声光殷殷，磨戛霄汉，吴越诸生多归之，殆犹山之宗岳，河之走海，如是者四十余年乃终。”（页 301）为了考辨徐献忠生平，引用王世贞《奉化知县徐先生献忠墓志铭》考论曰：“徐献忠生于明孝宗弘治六年（公元 1493 年），卒于明穆宗隆庆三年（公元 1569 年），享年 77 岁。王世贞为徐献忠门人，则其《墓志铭》之所言自应为可信。所以，《列朝诗集小传》之‘卒年七十’，正确者应为‘卒年七十七’。又，《明诗话全编》本《徐献忠诗话》之‘徐献忠小传’，认为徐献忠生于明宪宗成化五年（公元 1469 年），卒于明世宗嘉靖二十四年（公元 1545 年）者，更误，导致这一错误的产生，主要为小传的撰写者没能见到王世贞《徐献忠墓志铭》一文。”（页 347）。

以上所述表明，《批评史》引用出土石刻有以下两个特征：一是竭力将有关材料全部罗列，如关于秦以前就有乐府机构的出土石刻，《批评史》将学界所发现的四条材料详细陈述。这样，诸条材料不仅可以互相佐证，而且有效地增强了说服力。二是引用石刻材料，方法多样。如引用《宋仁寿县君苏氏墓志铭》考证刘次庄生卒年，因为论证的需要，《批评史》置于注释中；引用《奉化知县徐先生献忠墓志铭》，则是选取与考辨观点相关的材料，以间接引用为主。这样，既能充分引证材料，又能很好地为章节的研究重点服务。

第三，运用学者研究整理的资料。在《批评史》所引用的材料中，对当代研究成果的关注，是其一大特点。要言之，《批评史》注重今人的研究成果，其特点主要有二。

一是汲取学界研究成果中的不同观点。如 2002 年，上海古籍出版社影印出版《续修四库全书》中有《琴操》二卷，上卷录琴曲 24 篇，下卷录琴曲 23 篇，总 47 篇。这 47 篇作品，学界观点不一。《批评史》征引逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》认为其大多不可相信而将其皆编入“汉诗”的观点，并摘录其分析说：“书中所载，除《鹿鸣》等五歌诗为《诗经》诗外，十二操……皆两汉琴家拟作。其中如《雉朝飞操》，西汉扬雄尚未之见……《诗纪》以《霍将军歌》属霍去病，以《怨旷思唯歌》属之昭君，以其余系之周秦，皆非是，今一律编入两汉歌辞。又今本《琴操》间有后

人所增……”（页 55）据此引文可知，逯钦立先生对十二操等持怀疑态度。对于逯先生之此观点，《批评史》则认为：“遗憾的是，逯著虽然在大谈《琴操》诸作‘皆两汉琴家拟作’云云，却并未能涉及马《序》只字，由此看来，可知逯著作者在撰写这篇‘辨伪’文字时，并不曾读过马瑞辰《琴操校本序》一文。”（页 55～56）这样，在逯先先生研究的基础上，通过与马瑞辰《琴操校本序》研究成果比勘，将相关研究推向深入。

有时，一些有争议的学术问题，《批评史》往往呈列几种主要认识，并于理性地比较中重选择正确的学术观点。如《列朝诗集》的成书年代，学界说法不一。《批评史》认为该书成于顺治九年（1652），并引学界研究曰：“关于《列朝诗集》的成书年代，说者不一，如上海古籍出版社 1959 年版《列朝诗集小传》之《出版说明》有云：‘从顺治三年起，他又续撰《列朝诗集》，历三年而终于完成’，也即成书顺治六年。但《岭南学报》第十一卷第一期（1950 年 12 月）载容庚《论〈列朝诗集〉与〈明诗综〉》一文则认为：《明诗综》‘成于康熙四十四年，后于《列朝诗集》五十三年’，据此推之，知《列朝诗集》乃成书于顺治九年。”（页 476）这样，《批评史》列举《列朝诗集小传·出版说明》以及容庚《论〈列朝诗集〉与〈明诗综〉》等研究观点，不仅为其观点找到学术依据，也为读者提供了本领域研究的学术简史。

二是对今人研究成果中存在的问题予以纠谬订正。如刘次庄《君马黄》诗“序解”中“美人归以南，归以北，驾车驰马令我伤”的句读，《批评史》说：“按人民文学出版社 1987 年版《诗话总龟》此处句读、标点均误。其正确者应为：‘终言美人归以南，归以北，驾车驰马，令我（心）伤。’即此之‘终言’云云，非为古词《君马黄》之诗句（参见中华书局 1979 年版《乐府诗集》卷十六第 229 页之《君马黄》，原注），而是刘次庄‘序解’引吴兢《乐府古题要解》之所言（参见中华书局 1983 年版《历代诗话续编》之《乐府古题要解》卷上第 37 页‘君马黄’条，原注），《诗话总龟》校点者不察，以成此误。”（页 226）据此可见，《批评史》据中华书局 1983 年版《历代诗话续编》之《乐府古题要解》等资料，对人民文学出版社 1987 年版《诗话总龟》中刘次庄《君马黄》诗“序解”之句读标点进行订正，乃是颇具见地的。

又如，在论证《唐音癸签·体凡》的“新乐府论”时说：“韩国外国语大学梁海燕《王维乐府诗的重新认定》（载《乐府学》总第八辑，原

注）一文认为，《唐音癸签·体凡》于‘新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题也’下有‘始于杜甫，盛于元、白、王建诸家。元微之尝有云，后人沿袭古题，唱和重复，不如寓意古题，刺美见事，为得诗人讽兴之义者，此也。详乐通内’之自注，因而指出：‘胡氏所列举的唐人新乐府常见题名，乃基于中唐兴起的创作思潮，并非就整个唐诗史而言。’”（页409）胡震亨所云“始于杜甫”，见《唐音癸签》卷一《体凡》，然此所引文字两处有异：“盛于元、白、王建诸家”，应为“盛于元、白、张籍、王建诸家”；“详乐通内”应为“详后乐通内”。[①] 而且，胡注并未说杜甫是中唐诗人，因而，“基于中唐兴起的创作思潮”这一结论就很难成立。因此，《批评史》指出：“其实，这种认识乃为错误。这是因为，胡注之所言，并没有‘基于中唐兴起的创作思潮’，如其认为新乐府‘始于杜甫’者即为其例，因为杜甫并非‘中唐兴起’时的诗人。……胡震亨于所注之中，已明言‘详后乐通内’，而《唐音癸签·乐通》四卷所论之‘乐’，乃全部为有唐一代之各种乐曲与乐器等，而非‘中唐兴起’者，又可为之佐证。所以，‘中唐兴起’说之不能成立，乃显而易见。”（页409）据所引材料可见，《批评史》引今人研究成果，一方面旨在解读古人著述的文化内涵；另一方面，对今人研究古代文化典籍所出现的混淆误读，亦予以简要的辨析指正。

二　以“史”为纲梳理中国乐府诗批评史料中的脉络

将宏富的材料爬罗剔抉，从中整理出批评“史”的脉络，这是《批评史》又一显著特点。综观全书，其特点可以概括为以下两个方面。

第一，梳理乐府诗批评“史”上的脉络。历史悠久的中国乐府诗批评，如何厘清脉络，这是该课题研究的重要问题。《批评史》创造性地将三千年的乐府诗批评分为“前乐府批评”“汉唐乐府批评”“唐后乐府批评”，使这一论题具备了清晰而且极具特色的“史”的脉络。关于“前乐府批评”，《批评史》认为：“所谓‘前乐府’，是指汉武帝‘乃立乐府’之前的乐府诗，如商朝乐府、周朝乐府、秦朝乐府等……据班固《汉书·

① （明）胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第2页。

礼乐志》之载与颜师古之注，可知‘乃立乐府’之‘乐府’，其本为隶属于‘少府’的一个音乐管理机构，但由于其负责采集全国各地歌谣、组织文人制作歌诗，并进行音乐的整理与创制的职能，‘乐府’又被后人用来指称乐府诗。即是说，后人大都认为，汉武帝的‘乃立乐府’，导致了乐府诗的诞生……”（页 2）这样，《批评史》就改变了学术界长期以来所认为的“汉武帝‘乃立乐府’，导致了乐府诗的诞生”这一观点，将乐府诗的肇始推溯到商周时代。从商周时代肇始，开启了《批评史》论述乐府诗之源，为下文论述汉唐以及唐后乐府批评奠定了基础。

全书总十一章，从其章节可以看出《批评史》的理论脉络。书之第一章“‘前乐府’批评”、第二章“汉代乐府诗批评”之一部分，构成了《批评史》的“前乐府批评”。具体地说，第一章论述了“前乐府”的资料依据、概念界定、品类、创作实况以及“前乐府”的三类批评类型。第二章情形复杂一些。“《史记》及其‘前乐府’”、“蔡邕与《琴操》及其题解”主要是研究“前乐府”批评，“《汉书》与本朝之乐府”、“司马迁与班固的乐府观”，既探讨“前乐府”，又研究汉武帝“乃立乐府”之后的乐府诗批评。第三章“魏晋乐府诗批评”、第四章“六朝乐府诗批评”主要研究起曹魏迄六朝这一历史时期的乐府诗批评。魏晋时期的乐府诗特点，《批评史》说：“在东汉末年与曹魏灭国前的近 70 年（公元 196－265 年）中，为汉武帝‘乃立’而汉哀帝曾一度所‘罢’之‘乐府’，由于战争等方面的原因，而发生了一次根本性的变化，此即‘乐府不采诗’，于是，‘民歌来源，根本断绝’。所以，这一时期的乐府诗创作，即皆乃文人文学家之所为，其中，以曹操为代表的曹氏父子尤具典型性……此则表明，三曹之于乐府诗的创作，在汉魏诗人群体中，确属是无可与之相比的。而此，即构成了三曹乐府观在艺术实践中的一种具体反映。”（页 65）据此可以看出，魏晋时期，乐府诗批评经历了巨大变化。抓住这一特点，是《批评史》以“史”为脉络构建理论体系的关键。

在一般的历史文化概念中，魏晋六朝往往有着诸多联系，学界往往将魏晋六朝视之为一个特定历史时期。《批评史》将六朝与魏晋分开论述，其主要原因是沈约。书中说：“对‘永明体’的形成与确立作出了重要贡献的诗人沈约，同时又是一位著名的音乐家与史学家，而《宋书》中的四卷《乐志》，即是沈约将二者有机结合的一份硕果……正因此，与音乐关系密切的乐府、歌诗等，即成为了沈约一生所关注的重点……主要表现在

两个方面，一是谓沈约有意识地对乐府诗进行创作，二是指沈约对乐府诗的收集与整理……这三卷乐府诗所呈现出来的‘整理类批评’之特点，也就自然是值得重视的。而《乐志》中的一卷‘乐一’，则为沈约‘题解类批评’的代表作。‘整理类批评’与‘题解类批评’的互为关联，使得《宋书·乐志》之乐府诗批评，成为了史学家批评乐府诗之翘楚……”（页104）由此可见，在乐府诗批评史上，沈约是过渡时期的关键批评家。其所编纂的《乐志》既是沈约“题解类批评”的代表作，也是乐府诗批评史上“整理类批评”与“题解类批评”互为关联的标志之一。沈约之后，《通典》《通志》等，无不受到《乐志》的影响，由此，也可以看到沈约在乐府诗批评史上的地位。从这个意义上讲，《批评史》以沈约为限，将汉唐之间的乐府诗批评史分为魏晋与六朝两个时期，此举是颇具慧眼的。

《批评史》第五章为“唐代乐府诗批评”，这是乐府诗批评史上的一个重要时期。刘悚《乐府古题解》、吴兢《乐府古题要解》、郗昂《乐府古今解题》等“题解类批评”的乐府诗著作相继问世，成为唐人重视乐府诗批评与理论建构的重要标志，而且对宋人刘次庄《古乐府序解》之“序解”、郭茂倩《乐府诗集》之编纂等，也都产生着程度不同之影响。研究过程中，《批评史》以《乐府古题要解》、李白的“古乐府学”、“新乐府诗派的批评论”，以及卢照邻、韩愈、元稹、皮日休等人的乐府论为重点，从“史”的角度勾勒出唐代乐府学演变及其规律特点。

《批评史》第六章至第十一章研究两宋迄晚清乐府诗批评。两宋，《批评史》以刘次庄《乐府集》《文苑英华》，周紫芝的乐府批评以及郭茂倩《乐府诗集》为重点；金元，以元好问、左克明、杨维桢以及方回、黄景昌、吴莱、李孝光、周巽的乐府观为核心；明清，以李东阳、徐献忠、王世贞、梅鼎祚、胡应麟、冯班、顾有孝、朱嘉徵、朱乾、朱彝尊、陈沆，以及刘熙载、朱庭珍、张山、梁启超、黄节等清末民初乐府诗批评家的乐府诗理论为重点。纵观这部分研究，具有两个极明显之特点：一是注重“史”的演变特点与文化源流。如刘次庄，其代表性专著是《乐府集》，该书与朱寿昌《乐府集》同为宋人有意识地对唐人乐府诗进行的“整理类批评”，同时，又是继蔡邕《琴操》、智匠《古今乐府》、吴兢《乐府古题要解》之后又一部重要的乐府诗批评著述。在乐府诗批评史上，有着特殊地位。将其纳入批评史长河里研究，不仅有利于研究《乐府集》的微观批评特征，也有利于研究宋代乃至我国乐府诗批评史的总体演变特点。二是注

重对主流大家乐府诗批评特点的研究。如明代徐献忠及其《乐府原》，除“房中曲安世乐”等8篇“总原”，另有270条具体篇名之“原”，这些均属于“题解类批评”的范畴，具有较强的“问题意识”，以及简而切的意旨考释等，故《乐府原》较其前的同类批评著作更具特点。《批评史》正是关注到这一文化脉络，抓住《乐府原》的考释特点，将其条析为“题旨探源”“旧说辨正”“填补空白”三个特点，从批评史角度对《乐府原》近300条解题做了全面的归纳概括。

第二，划分乐府诗批评“史”上的类型。分类研究，是《批评史》总体构架理论体系，以及研究每一专题时，在逻辑结构上的显著特点。如前文所述，《批评史》整体上以时间为序分为“前乐府批评”“汉唐乐府批评”“唐后乐府批评”三大类，对每一专题，《批评史》又分为若干小类。如“唐后乐府批评”，《批评史》分为两宋、金元、明、清四个部分。也就是说，全书以“史”为主线，以乐府诗批评史衍变发展特点，将三千余年乐府诗批评概括归纳为三大类九小类，这样，全书章节逻辑有序，层次分明，让读者清晰便捷地掌握乐府诗批评在“史”上的特点。

在以“史”为主线，以不同历史时期分“类”的同时，全书又根据历朝历代乐府诗批评的实际情况，将三千年的乐府诗批评分为“整理类批评”“选择类批评”“题解类批评”“品第类批评”“专论类批评”“注释类批评”六种类型。“整理类批评”“题解类批评”“注释类批评”，前文已有论述。“选择类批评”，即依据一定标准有选择的关注某类乐府诗，这类批评往往伴随着其他类型批评方式存在。如崔豹，《批评史》说：“崔豹《古今注》中的《音乐第三》，所选择的乐府诗题之题解，虽然只有不足20题，但其首次将汉、魏乐府与‘前乐府’合而为一进行题解的举措，在乐府诗批评史上却是前无古人的……崔豹即在《古今注》卷中《音乐第三》中，在这两类乐府诗之题中共选择了19题，并对其进行逐一之‘题解类批评’。”（页91）在这里，崔豹即首次将“选择类批评”与“题解类批评”结合使用。

“品第类批评”主要是指对某一具体作家或作家群及其作品的品鉴与评论。这种类型的批评，首推刘勰，其次有卢照邻、元稹、周紫芝等。纵观乐府诗批评史，元好问在这方面的贡献尤为突出：“元好问之于本朝乐府诗的批评，主要表现在三个方面：一是从文学背景的角度，对作者与乐府诗的关系进行了较为具体之勾勒……三是对乐府诗‘品第’之用语，如

‘人多传之’‘人多爱之’‘尤可喜也’等，虽着墨不多，但已使其之影响昭然若揭，因而极具特点。”（页285）可见，《批评史》在全面研究乐府诗批评史的基础上，对不同时期不同特点批评家的批评方法类型，乃是相当之熟悉的。

“专论类批评”即以专题论文方式讨论乐府诗。如郭茂倩《乐府诗集》依据音乐分类，将5000余首乐府诗分为12类，并于每类卷首撰写题序：《郊庙歌辞序》《燕射歌辞序》《鼓吹歌辞序》《横吹歌辞序》《相和歌辞序》《清商曲辞序》《舞曲歌辞序》《琴曲歌辞序》《杂曲歌辞序》《近代曲辞序》《杂歌谣辞序》《新乐府辞序》，总12篇。《批评史》说：“这12篇序文，其实就是12篇独立的专题论文，合之则为一部‘乐府分类论’的专书，所反映的是乐府诗批评中的‘专论类批评’……”（页260）据此可知，《批评史》研究不同批评家时，除了关注其共同特点，亦注意其区别性特征之所在。也正是因为站在“史”的高度比较区分，故使得其分类才更为科学。

值得注意的是，对于乐府诗批评史上的一些细节问题，《批评史》也习惯分类探讨。如在介绍李东阳现存之古乐府时，将其分为三类：“这三种类型的古乐府分别为：（1）《古乐府》，凡2卷（即卷一、卷二，原注），101题101首。此两卷《古乐府》，钱谦益《国朝诗集·丙集第一》题作《拟古乐府》，并于卷首附有《拟古乐府引》一文。同此之题名者，另有岳麓书社版《李东阳集》等。（2）《拟古出塞》（卷四，原注），凡1题7首。（3）《古乐府》，凡1卷，9题9首，皆编入《怀麓堂集》卷五十一《诗后稿》。三者共计111题117首，其中，以《拟古乐府》101首最为著名。”（页332~333）这样的研究方法，使得全书条例清晰，更方便读者了解我国乐府诗批评史的微观特征。

三　溯源逐流式的研究史料与乐府诗批评的理论构建

如何合乎逻辑地研究三千余年文化长河中数以万计之材料，这是研究乐府诗批评史过程中，如何将微观材料探索与宏观理论建构有机结合而必须面对的首要方法问题。而在这一点上，《批评史》亦做出了很好的尝试，因而对相关领域学术研究具有一定的借鉴意义。

第一，溯源逐流式的研究史料。不同时代的批评家虽然各有特点，但其审美感受、审美经验等无不关注前人，同时，又对后学有着或多或少的影响。这样，就形成了文化衍变过程中“史”上接受→传播→再接受→再传播的流变特点。对于这一特点，《批评史》看得很准，也把握得很好。如前引《批评史》在论述郭茂倩《乐府诗集》“专论类批评”时说：“这12篇序文，其实就是12篇独立的专题论文，合之则为一部‘乐府分类论’的专书……在北宋中晚期之际已上升到了一个新的高度。而且，12篇序文在论述的对象上，大多是由上古而五代，仅就这一方面言，其实际上就是一篇篇关于乐府诗演变史的专论。这种专论，在《乐府诗集》问世之前，只有刘勰《文心雕龙·乐府第七》、元稹《古题乐府序》、皮日休《正乐府并序》等少许几篇，郭茂倩则于《乐府诗集》中撰写了12篇，其数量之多，在乐府诗批评史上亦属前无古人。而12篇序文的材料之丰富，则又是元稹《古题乐府序》等文所不及的。”（页260）据此可知，《乐府诗集》在专论批评史上取得了较高成就。这类批评，其文化渊源可追溯至刘勰《文心雕龙》，唐代，经元稹、皮日休等发展，至郭茂倩则达到了一个高峰。这样，在论述《乐府诗集》乐府批评特点时，读者可以清晰地看到这一类文化现象自魏晋迄唐宋的流变史。类似例子，又如《批评史》对元好问批评观的研究。其曰：“元好问的这种蕴含于诗人小传中的批评形式，不仅突破了前此‘专文式’之‘品第类批评’的格局，而且对其后的吴之振等《宋诗钞》、顾嗣立《元诗选》、钱谦益《列朝诗集》、朱彝尊《明诗综》等，皆产生了较为直接之影响，因为在这些总集的诗人小传中，均不同程度地涉及了对有关传主乐府诗的‘品第’。”（页285）据此可以看出，《批评史》是颇注重文化史源流的研究特点的。

有些批评著述，因其内容特点的关系，《批评史》研究的重点在于溯源。如研究冯班对乐府与歌行关系的认识时说：“这其实也是一个传统的乐府诗话题。歌行与乐府，在商、周‘前乐府’与汉、魏乐府时期，实际上均属于‘乐府’的范畴……即使是到了乐府与歌行高度繁荣发达的唐代，歌行也是属于乐府诗范畴的，对此，元稹《乐府古题序》已曾明言……不仅认为歌行就是乐府，而且还以杜甫之作为例……北宋初、中期之际，李昉、宋白等人编《文苑英华》时，虽然将‘乐府’与‘歌行’分列，但其中的‘歌行’之所指，却几乎全部为唐人的新乐府。而冯班则认为……由渊源的角度以论，冯班之于歌行与乐府关系的认识，实际上是

对元稹‘凡所歌行’即为新乐府说的一种支持。”（页 427~428）因为研究对象的关系，《批评史》对这类文化现象的研究呈现出两个特点：一是追溯渊源，概括其发展衍变规律，尤其是历史演变过程中的分期特点。二是主要比较归纳，如指出冯班对歌行与乐府关系的认识，是对元稹“凡所歌行”即为新乐府说的一种支持。

乐府诗批评史上，很多典籍被陆续整理。从接受史角角看，诸多典籍接受与传播的过程，形成了一个完整的文化源流链，如智匠《古今乐录》，即为其例。该书大约佚亡于宋、元之交。今有清代王谟的辑佚本。对这一专书成果，《批评史》云：“所收《古今乐录》的佚文虽然为 161 条，但实际只有 160 条，其中的第 1 条至第 7 条，以及第 11 条等，所言乐曲与乐辞等，即皆为‘前乐府’之属……”并以注释进行补充说：“王谟辑佚本《古今乐录》，见其所刻《汉魏遗书钞》，又见上海古籍出版社 1996 年影印，据卷首所附王谟《序录》，知其共有佚文 161 条，实则为 160 条，原因是第 32 条‘《周礼》云王出入奏《王夏》’云云，实乃为王谟本人的按语。又，清代《古今乐录》之辑本共有三种，唯王谟辑本所收佚文最多……”（页 62~63）据此可见，南朝陈释智匠所撰之《古今乐录》，在传播的过程中，大约于宋、元之交亡佚。其对唐前、唐代以及宋元文化的影响已经很难确考，但有幸的是，清人有数种辑本，其中，王谟辑佚本最善。根据王谟整理本，今人可以看出《古今乐录》的批评观，尤其是关于“前乐府”的批评理论。据所引材料，知《批评史》研究这类典籍时，重点之一在于述流。

第二，纵横交错的网状理论建构模式。三千年历史、数以万计的研究材料，如何合乎逻辑地组织在一起，这也是显示《批评史》智慧的所在之处。正如书中论述课题研究内容时说：“诚如项目名称之所示，为‘中国乐府诗批评史’。这一具有‘史’的特点的研究内容，既属于中国乐府诗的研究范畴，又与中国文学批评史关系密切……本课题所研究的是乐府诗批评的通史而不是断代史……导致了本课题的‘史’的上限为殷商时期（部分内容含夏朝及先夏时期，原注），若将其与下限为黄节《汉魏乐府风笺》成书的 1923 年合勘……”（页 3~4）据此可知，《批评史》起夏商迄黄节，总体上以我国历史发展朝代顺序为纵线，即以汉前、汉代、魏晋、六朝、唐代、两宋、金元、明代、清代为序，这条线索构成贯穿全书的纵线。

除全书自殷商至黄节这条纵线外，《批评史》的每一章也有一条主线，且这条线也是以时间为序，亦可视之为纵线。如论述金代乐府诗批评时说："一般而言，金代的乐府诗创作，大致可分为初、中、晚三个时期，而每一个时期都是自有其特点的。金代初期（公元1115—1160年）的乐府诗创作，'借才异代派'诗人则为其代表。……金朝立国之初的文学创作，除了'辽人韩昉'外，主要是得力于北宋文学家'归之'后的参与，其中，尤以宇文虚中、张斛、蔡松年、高士谈等人最具代表……金代中期（公元1161－1263年）的乐府诗创作，主要为'国朝文派'（亦有称为'国朝诗派'者，原注）诗人……"（页274～275）由此可见，在研究金代乐府诗批评史时，《批评史》依据时间先后，将其划为初、中、晚三个时期，然后，以时间为主线，对这三个时期乐府诗创作以及乐府诗批评展开研究。其他章节，类似例子很多，此不赘述。

和这两条纵线并行，《批评史》又有两条横线。一是前文已经论及的"整理类批评""选择类批评""题解类批评""品第类批评""专论类批评""注释类批评"六种类型，如在论述左克明《古乐府》时说："元代的乐府诗批评，比较明显的一个特点，就是批评者大多在'选择类批评'的基础上，雅好于对前人乐府诗进行整理与编集，并于其中撰'间杂以己意'之题解，如黄景昌《乐府考》、吴莱《乐府类编》……即皆为其例。其中，影响最大、流传最广者，则首推左克明的《古乐府》一书……而可与郭茂倩《乐府诗集》比美，对此，《四库全书总目》卷一八八……认为《乐府诗集》是'务穷其流'，而《古乐府》则是'务溯其源'。二者一'流'一'源'，特点各不相同。"（页285～286）左克明《古乐府》以其选本性质，具有"选择类批评"特点；以其总集类特质，其又有"整理类批评"特点；因其"间杂以己意"以题解，故又有"题解类批评"特色。《批评史》不仅将《古乐府》与《乐府诗集》比较，探究整理与编集乐府诗的文化特点，又以之与黄景昌《乐府考》、吴莱《乐府类编》等比较，多元立体地探讨元代乐府诗批评的特点。这样，通过横向比较，读者即可看出《批评史》六种批评类型在不同材料对象中所呈现出的不同特征来。

《批评史》在微观层面研究某一具体材料时，也常常采用横向线索。如论李白"古乐府学"的"注重把握本事"这一特点时说："李白之前的许多'题解类批评'的乐府专书，如崔豹《古今注》……都对'乐府古题'的'本事'十分重视。而后人拟作'乐府古题'者，也大都依此而

为。作为‘古乐府学’的创始人，李白自是深谙此中之道的，故而在其现存的99题古乐府中，大都可窥获其‘本事’之所在，如《将进酒》、《上之回》……即皆为其例……胡震亨《李诗通》、王琦本《李太白全集》对李白古乐府首先所笺注的，即为该‘乐府古题’的‘本事’。同此者另有瞿蜕园、朱金城《李白集校注》等。凡此，均可表明，‘本事’之于李白的‘古乐府学’，实乃为一项重要的内容。”（页173）。这里，李白“古乐府学”相对于中国乐府诗批评史或者唐代乐府诗批评史，是纵线中的一个组成部分。然而，《批评史》在研究李白时，又做了三次横向探索：一是崔豹等人对“‘乐府古题’的‘本事’”的重视；二是李白99首古体乐府之本事所在；三是胡震亨、王琦等对李白“‘乐府古题’的‘本事’”的注释。

综上可知，《批评史》既有两条纵线，又有两条横线，线索错综复杂而又逻辑合理清晰。要之，王先生研究乐府诗批评史，以惊人的材料功夫与独有的智慧，以纵横交错的线索，为读者构建了一套完整深宏的理论体系。而此，即为王先生研究乐府诗批评史的最大贡献之所在。

《乐府学》稿约

《乐府学》由广州大学人文学院和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是专门收录有关乐府学研究文章的学术丛刊，乐府学会会刊。本刊诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不拘长短，均欢迎赐稿。

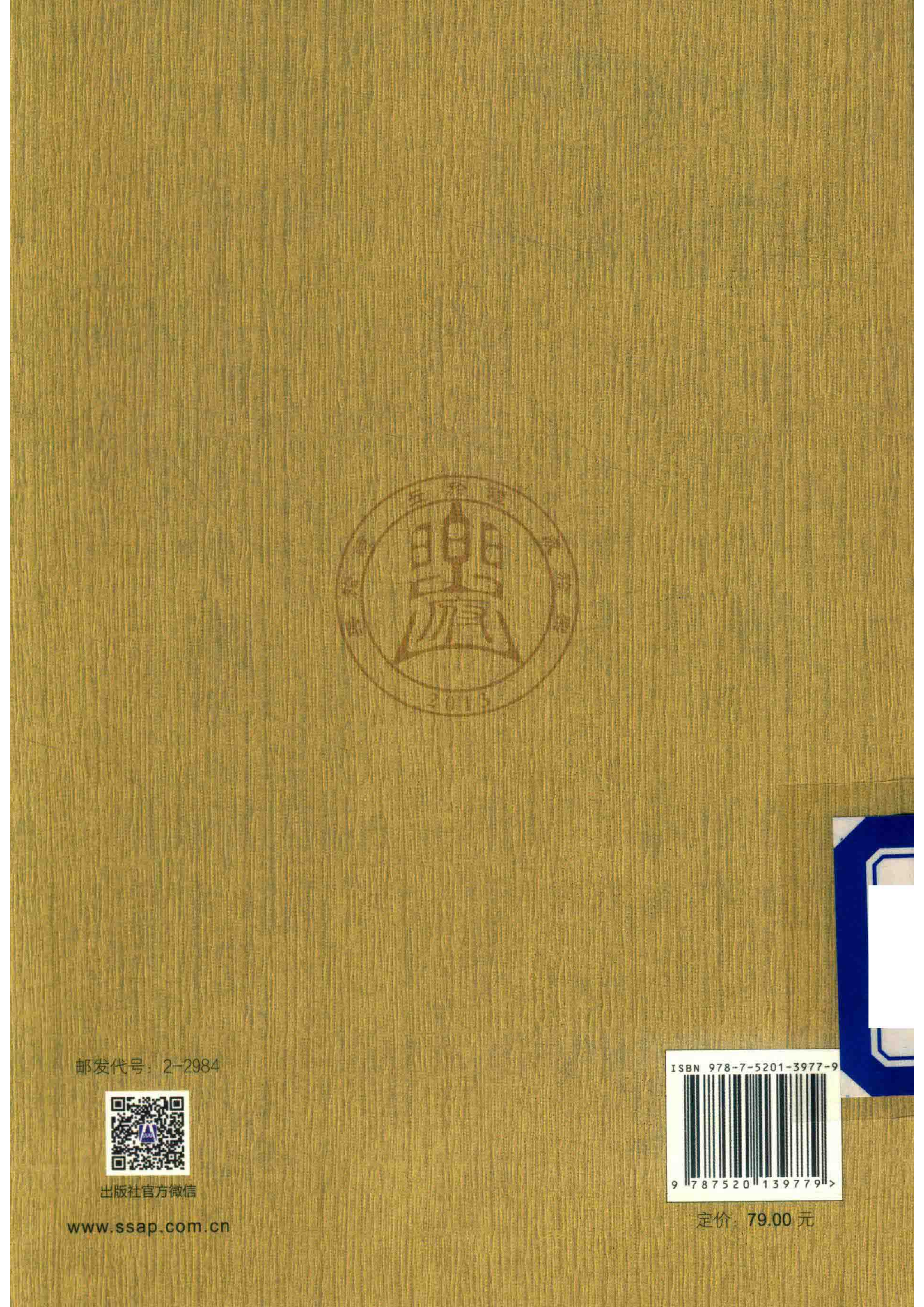
本刊于2015年6月2日正式开通网上投稿系统。作者可登录中国知网《乐府学》投稿，也可以将文章直接发送到yuefuxue@126.com邮箱。本刊采用匿名审稿制度，不收审稿费。文章一经采用，即赠样书。

注意事项：

1. 请于文末附作者学术简介和联系方式。
2. 文章具体格式请参照本书最新一辑。
3. 请附文章题目的英文翻译。
4. 来稿1个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。
5. 电子投稿即可，来稿请寄：yuefuxue@126.com或登录集刊网络编辑管理系统（http://iedol.ssap.com.cn）投稿。

   联系电话：010-68901621　010-68901622

   联系人：张煜



邮发代号：2-2984

出版社官方微信

www.ssap.com.cn

ISBN 978-7-5201-3977-9
9 787520 139779 >
定价：79.00 元